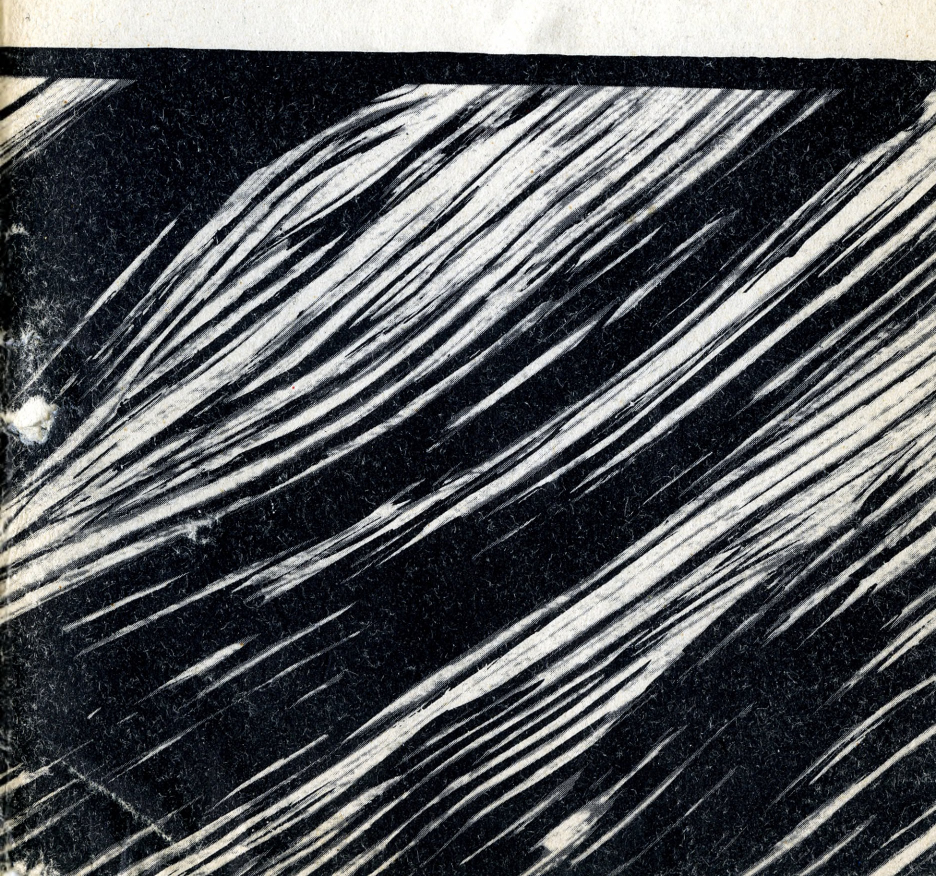
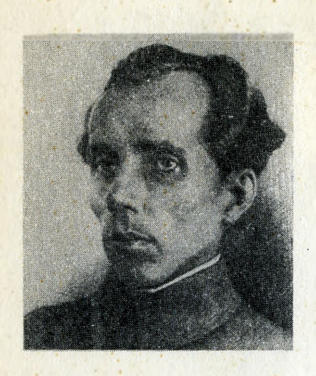
Л. АННИНСКИЙ

«КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО





Имя Николая Островского не нуждается в рекомендациях: десять миллионов экземпляров книги «Как закалялась сталь», выпущенные в нашей стране за три десятилетия и разошедшиеся в читательской массе,— достаточно красноречивая цифра. Тем не менее судьба Н. Островского, судьба простого кочегара и комсомольского работника, чья первая повесть стала главной книгой многих поколений,— тема эта не исчерпана критикой. Вряд ли она и может быть исчерпана: каждая эпоха будет раскрывать эту тему все более глубоко.

Критик Лев Аннинский видит в Н. Островском ключевую фигуру ключевой эпохи. В трагизме и пафосе жизни писателя и его героя он стремится раскрыть суровую логику революционного времени.

МАССОВАЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ БИБЛИОТЕКА

Л. АННИНСКИЙ

«КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ» НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
Москва 1971

8Р2
А68

Оформление художника
Л. Сушилиной

Павлу Ефимовичу Халдею,
моему учителю

Успех этой повести — целая особая повесть, история удивительная и замечательная, свидетельствующая и о своем времени, и о нашем, и о том, что связывает времена воедино.

При своем появлении книга Островского была воспринята как живое свидетельство о конкретной жизни, как рассказ о комсомольской юности, как исповедь того поколения, которое само называло себя — «родившиеся вовремя». К концу тридцатых годов «Как закалялась сталь» перешагнула эти рамки — она воспринималась уже как обобщающий портрет нового советского человека, как эмблема побеждающего социализма, как символ идейной убежденности коммуниста; в ту пору один из писателей[1] назвал книгу Островского «сокровищницей моральных ценностей большевизма»; это определение точно выражало масштаб и суть признания.

Последующие десятилетия дали этому признанию мировой масштаб. Суть его — существо тех мировоззренческих, этических и философских ценностей, которые черпает в жизнеописании Корчагина наше время,— тема бескрайняя, прежде всего потому, что это тема открытая: началось бытование повести «Как закалялась сталь» за пределами ее эпохи; у этого бытования есть начало, но нет конца; книга Островского встала в контекст мировой культуры человечества; этот контекст неисчерпаем.

Всякая новая эпоха может, конечно, вычитывать в произведениях прошлого лишь то, что ей нужно, но все-таки есть некое ядро, абсолютный урок, духовный опыт, важный для человечества и заключенный в тех книгах, которые перешагивают грань своего времени. Для книги это начало совершенно новой судьбы: момент, когда произве-

[1] Марк Колосов.

дение, созданное здесь и сейчас, *этими* людьми и для *этих* людей, переходит в новый статус и становится вехой в совершенно новом измерении. Книга, объясненная в контексте своего времени, предстает как характерная и стоит рядом с другими характерностями. В этом смысле речи Анита, наверное, так же характерны для древних Афин, как речи Сократа, однако потом происходит какой-то скачок, и Анит остается в истории только как один из обвинителей Сократа. Такой скачок, если он происходит, происходит однажды; по одну сторону этой точки остается конкретное время, по другую начинается бессмертие. Возможно, что современники Шекспира, втянутые в свою борьбу, действительно могли бы объяснить, почему «Отелло» казался им посредственным, а «Гамлет» грубым, однако после известного момента такие оценки перестают требовать опровержения и делаются даже исторически занятными.

Когда произведение, отмеченное печатью общеморального интереса, переходит из своего времени во время всеобщее, то в этот единственный для его судьбы момент устанавливается мера и тип его духовной ценности для человеческой культуры; в сущности, этот момент решает все.

Я начинаю разговор о повести Николая Островского «Как закалялась сталь» со столь общего рассуждения, потому что оно имеет прямое отношение к этой повести. Может быть, именно теперь и происходит с нею решающее преображение. Рожденная в начале тридцатых годов, когда революция и гражданская война, отбушевавшие на земле, продолжали бушевать в умах непосредственных участников, воспринятая и кровно поддержанная поколениями, прямо вышедшими из того же горнила, что выплавило эту книгу,— она не только казалась, она воистину была как бы продолжением самой жизни. Это ощущение непосредственной жизненности сохранялось еще долго. В Отечественную войну и даже в послевоенные годы, которых основная тяжесть легла на плечи все тех же советских поколений, сформированных послереволюционным десятилетием,— для них Николай Островский был кем угодно: живым Корчагиным, боевым товарищем, сверстником, легендарным героем, символом, только не классиком из хрестоматий.

Но я хочу начать разговор об этой книге не с контекста, в котором она создалась, а с контекста сегодняш-

него. В ее время мы еще всмотримся, но почувствуем прежде тот факт, что эта книга жива сейчас.

Я возьму в пример середину шестидесятых годов, тот момент, когда по всей нашей печати прокатилась волна особого интереса к Н. Островскому, связанная с шестидесятилетием со дня его рождения. Несколько книг, несколько десятков статей журнальных, несколько сот статей газетных, поток корреспонденций, информаций, писем — таков объем материалов, опубликованных в нашей печати к этому юбилею. Материал огромный. Бесчисленное количество сведений о памятных местах, связанных с Н. Островским, очерки о его музеях в Москве, Сочи и Шепетовке, репортажи о корчагинских бригадах и агитпоездах, о новых школах имени Островского и о новых улицах Островского, о сегодняшних буднях киевских железнодорожных мастерских, где помнят Корчагина, или о митинге на электровагоноремонтном заводе в Киеве, мотоэстафете памяти Островского, открытии бюста на родине писателя, в селе Вилия, юбилейной экспедиции ЦК ВЛКСМ по памятным местам, нынешние заботы шепетовских комсомольцев и нынешний вид железнодорожной станции Боярка — весь этот поток сведений и впечатлений зафиксирован текущей периодикой осени 1964 года. Наконец, в середине шестидесятых годов Николай Островский становится первым лауреатом премии Ленинского комсомола — за этим фактом стоит реальное участие его книги в комсомольской жизни на всех уровнях. Прибавьте сюда корчагинские литконкурсы, и десятки миллионов экземпляров повести «Как закалялась сталь», и имя Островского, вписанное в членские билеты союзов молодежи Англии, и фразу его, венчающую «Автобиографию» Неру, и вы получите не что иное, как картину реального бытования книги Островского в современной духовной жизни.

Я имею в виду прежде всего духовную близость этой книги психологическому и моральному климату нашей современности.

Конечно, шестидесятые и семидесятые годы — совсем другое время, чем годы гражданской войны, пронизанные особым нервным током. И все же исторический этап, переживаемый нами, шире того или иного десятилетия. Будущие историки, несомненно, уловят в этой смене десятилетий общий сюжет: историю становления определенного морального принципа, который лежит в основе не просто, скажем, человека двадцатых или тридцатых

годов, но советского человека как такового, а это совершенно новый феномен в истории человечества.

Ключевой подход к книге Н. Островского заключается в том, чтобы понять ее в контексте более широком, чем двадцатые или тридцатые годы, чтобы уловить ее внутреннюю близость нашему продолжающемуся времени. Типы характеров могут меняться вместе с поколениями, но остается нечто общее, и остается коренное родство современного советского человека с Павлом Корчагиным, остается принципиальная верность той идее, ярчайшим выражением которой явилась книга Островского. Остается, иными словами, моральный принцип, согласно которому человек, раскрепостившийся и освободившийся, созидает себя сам.

Духовная детонация этой книги легко прослеживается на всех последующих этапах литературы, причем — не в академическом развитии форм и приемов, но в своеобразных пламенеющих точках — в книгах-судьбах. Так, мы улавливаем корчагинский дух в «Репортаже с петлей на шее» Юлиуса Фучика или, скажем, в сравнительно недавней повести Владислава Титова «Всем смертям назло», не потому только, что в этих книгах сходная нравственная ситуация — человек борется в условиях, физически совершенно немыслимых,— но потому, что в них сходный принцип, получивший у Островского адекватнейшее воплощение: человек побеждает, исходя из веры в свои собственные духовные потенции, единые с потенциями его коллектива.

«После вечернего обхода Сергей неожиданно спросил:

— Скажите, Егорыч, у человека есть судьба?

Егорыч внимательно посмотрел на него.

— Как тебе сказать... Я не поп и не философ, но, по моему то есть разумению, у каждого человека должна быть судьба. Своя. Единственная. Понимаешь? Есть вещи, которые существуют независимо от воли и устремлений человека, но в конечном счете они не могут повернуть судьбу по-своему, бросить ее, как часто говорят, на произвол. Если, конечно, сам человек не откажется от борьбы.

— Да я не об этом...— недовольно поморщился Сергей.

— Об этом, не об этом, Сереженька, а собака как раз тут и зарыта! Если не принимать в расчет религиозную мистику, то словами «человек — хозяин своей судьбы» все сказано. Никто не говорит, что это легко. Трудно... и

очень. Но если опуститься, потерять веру в жизнь — еще трудней...»

Этот диалог из книги В. Титова, написанной *сейчас*, в наше время, выявляет ту же моральную проблематику, что и книга Островского. История покалеченного шахтера, потерявшего обе руки и сумевшего стать писателем, напоминает и чисто событийно историю израненного, парализованного и ослепшего бойца, написавшего о себе книгу, но суть прежде всего в том, что есть человек, его сила, его воля; и человек подчиняет себе судьбу, а все остальное — мистика. Апофеоз борьбы свободного человека, апофеоз его власти над слепой судьбой, апофеоз его собственной силы — как частицы коллектива, как носителя идеи этого коллектива,— вот тема, которая делает повесть Николая Островского не просто книгой о своем времени, а книгой нашего времени в широком, почти символическом смысле слова.

В этом секрет ее воздействия на умы — и сейчас, и тогда, в начале тридцатых годов, когда она только появилась.

Сам путь этой книги в массу достоин специального изучения. Сегодня, когда бытование книги Н. Островского в массовой аудитории стало не то что общеизвестным фактом, но в некотором смысле слова — естественной атмосферой, нам трудно представить себе что-либо другое. Нам кажется, что эту книгу ждали, что за нее должны были схватиться сразу. Но начиналось все сложнее; и было молчание профессиональной критики: год, два года — и тоненькие выпуски «Молодой гвардии» с повестью Островского тихо затерялись в литературном гомоне 1932 года. И еще раньше этот неслышный ручеек, которому суждено было заполнить сознание десятков миллионов людей, натянулся ниточкой, тонким волоском, грозившим оборваться... И он обрывался... но возникал снова, словно сама судьба хранила его.

I. УСПЕХ

Рукопись Николая Островского не дошла до издателей: в начале 1928 года ее потеряла почта. Он написал все заново. Три года спустя новая рукопись была послана в Ленинград и безответно исчезла в недрах тамошнего издательства. Тогда Островский отдал один из последних

экземпляров своему другу Феденеву, и тот отправил текст в московское издательство «Молодая гвардия». Феденеву ответили, что повесть забракована по причине «нереальности» выведенных в ней типов.

Островский лежал навзничь в Мертвом переулке, в переполненной жильцами квартире, и лихорадочно ждал ответа. Ему было двадцать семь лет; оставалось жить — пять.

Потрясенный решением издательства, Феденев попросил вторичного рецензирования. Рукопись легла на стол к новому рецензенту. К Марку Колосову. Колосов работал в редакции журнала «Молодая гвардия» заместителем редактора. Так все и началось.

Впоследствии М. Колосов написал воспоминания о том, как Феденев закоченевшими от холода старческими пальцами вынул из папки рукопись, и как с первых строк Колосова покорила ее сила, и как, оказывается, ждали молодогвардейцы именно эту вещь, и как, не отрываясь, проглотил ее заместитель редактора. Воспоминания были написаны много позднее, когда миллионные издания повести уже сделали имя Островского легендарным. Тогда же, в начале 1932 года, это выглядело несколько иначе. Колосов прочел рукопись и решил поговорить с автором. 21 февраля Феденев привел Колосова к постели Островского. В этот момент решилась его литературная судьба. В разговоре трех человек соединилось, как в фокусе, все: и грядущее признание Островского, и драматизм этого признания, и силы, определившие его ход.

Три участника этого разговора оставили свидетельства о нем.

Николай Островский записал назавтра слова М. Колосова: «У нас нет такого материала, книга написана хорошо, у тебя есть все данные для творчества. Меня лично книга взволновала, мы ее издадим».

Марк Колосов из всех троих был единственный профессиональный литератор; он знал, что журналу нужен был *такой материал*; решившись одобрить рукопись, он выбирал осторожные формулировки: «мне лично... есть данные...», он даже (по его собственному свидетельству тех лет) «стал, запинаясь, говорить о достоинствах и недостатках» повести, а потом освоился и заговорил о недостатках во весь голос.

Третий участник разговора был — Иннокентий Феденев, старый сибиряк, подпольщик, член партии. Он был

свободен и от авторских чувств, и от профессиональных литературных предварений; он был здесь воистину представителем читательской массы. И вот этот-то старый рабочий безошибочно почувствовал: написанный Островским текст таит в себе силу, которая будет действовать сверх профессиональных «за» и «против». Свидетельство Феденева: «Я помню то совещание, которое было на квартире Николая Алексеевича... Тов. Колосов тогда сделал очень много замечаний, настолько много, что напрашивался вопрос о переделке книги, и Колосов предложил, чтобы Николай Алексеевич взял на себя переделку этой книги. Я же считал, что этого не нужно делать, и возражал против этого. Николай Алексеевич и Колосов со мной согласились...»

Разговор произошел в феврале.

В апреле журнал «Молодая гвардия» поместил начало повести. Он печатал ее маленькими кусками, растягивая публикацию,— видно, и впрямь «не было материала». В сентябрьском номере «Как закалялась сталь» была, наконец, завершена. Остальному предстояло свершиться. Шел 1932 год.

Теперь, сорок лет спустя после своего появления, повесть Н. Островского и в нашем сознании, и в критических исследованиях включается в цепь главных и определяющих произведений советской литературы. Идейно-этическая проблематика повести теперь все явственней требует широкого философского контекста. Но прежде, чем искать место корчагинской трагедии в содержательном философском поиске нашего времени (я попытаюсь сделать это в третьей главе), и прежде, чем искать место повести Н. Островского в ряду художественных и стилистических исканий советской прозы (об этом — во второй главе), зададимся пока что более конкретной задачей. Сейчас наша цель — динамика реального успеха книги Островского. Как сказали бы в старину — ее явление миру. Поэтому представим себе прежде всего контекст ее первопубликации. Каково было место этой молодогвардейской повести в тогдашнем литературном потоке? Какова была в тот момент расстановка журнальных сил? Что читалось и что обсуждалось?

Итак, шел 1932 год. Это был год бурной и повсеместной перестройки литературы, когда во всех концах ее, во всех прослойках и группах дошло до последней грани возбуждение, продиктованное ожиданием перемен, и, готовясь

к надвигающимся переменам, члены многочисленных писательских ассоциаций и групп критиковали себя и своих оппонентов, принимали решения и выносили резолюции. Отходила в прошлое эпоха двадцатых годов с ее групповой чересполосицей, с ее бурной самодеятельностью маленьких, средних и больших ассоциаций, кружков и кружочков, наконец — с ее многочисленными и разнообразными теориями. Воцарялась новая эпоха в литературе — эпоха осознанной и всеобщей консолидации, и вот уже основополагающее постановление ЦК партии от 23 апреля 1932 года разом покончило со всеми группами и ассоциациями, начиная с измучившего всех РАППа и кончая последними попутническими пристройками, и в это новое, объединенное, заново перепаханное поле упали семена новых лозунгов — единый союз писателей, единый принцип: пишите правду, единый метод: социалистический реализм.

1932 год был годом великого перелома в литературе.

Три толстых столичных журнала стояли в ту пору в центре литературной жизни, почти всецело определяя суть и стиль текущей полемики. Была «Красная новь», журнал партийной, марксистской интеллигенции, журнал широкого просветительства, журнал, в котором бережно и терпеливо перевоспитывали колеблющихся попутчиков, отныне, впрочем, уравненных правами со всей остальной писательской массой.

Был «Октябрь», оплот пролетарского духа, мощный форпост фабричной, заводской и деревенской тематики, журнал, где непрерывно шли дискуссии о «Ведущей оси» Ильенкова, о рабочих писателях и о необходимости «Магнитостроя в литературе».

И «Новый мир» — журнал с тихим критическим отделом, имевший, однако, и влияние, и огромный по тем временам тираж благодаря сильнейшему отделу прозы, благодаря «Поднятой целине» и «Скутаревскому», благодаря Бабелю и Ясенскому, благодаря Малышкину, Лидину и молодому Павленко.

Еще была «Звезда», журнал ленинградский, с вполне автономным авторским активом.

Еще был «ЛОКАФ», который вот-вот должен был превратиться в «Знамя» — журнал со специфической оборонной тематикой, с дискуссиями о военных писателях, о Вишневском, о Соболеве, о Лавреневе.

И, наконец, была «Молодая гвардия» — журнал комсомола. По своей идейно-эстетической платформе «Молодая

гвардия» находилась в русле основного, «пролетарского», направления большой литературы и тяготела к программе «Октября». Но здесь была четко выраженная тематическая особливость: «Молодая гвардия» была журналом коммунистической молодежи и строила свой художественный курс, исходя из задач коммунистического воспитания масс молодежи. Отсюда особый интерес к теме гражданской войны и героизма молодого революционного поколения. При этом героический опыт, пережитое, былое стояли во главе угла: молодогвардейцы много писали об овладении «профессиональной» культурой, литературным мастерством, но «жизненным опытом» им овладевать было не надо — они были представителями этого опыта, этой жизненной стихии, этой живой практики. Комсомол чувствовал себя в литературном мире как бы представителем реальности, и отсюда — уверенная и независимая позиция тогдашних молодогвардейцев в литературных спорах. Тогда можно было сказать, что в 1931 году комсомол *вмешался в литературную полемику* и вступил в спор с самим РАППом; авторитет Косарева позволял комсомолу сохранять в литературном мире влиятельную позицию; комсомольцы в литературе считали себя отнюдь не молодыми учениками, а скорее учителями, за плечами которых был жизненный опыт и идейная вооруженность. Журнал «Молодая гвардия» ощущал за собой комсомольскую массу, и эта масса живо воспринимала все, что говорило ей о героической миссии.

На чьих именах строились в ту пору поэтические концепции в так называемых толстых журналах?

Как сказано у поэта: «Тихонов, Сельвинский, Пастернак». Еще в центре внимания был сам сказавший это Багрицкий. Еще Луговской. И дружески ругаемый Антокольский. И беспощадно ругаемый Заболоцкий.

О каких поэтах писали и спорили в «Молодой гвардии»? Совершенно другие имена: Безыменский, Светлов, Жаров. И молодой Смеляков. И дружески ругаемый Иосиф Уткин.

Так же и с прозой. В «Новом мире» и «Красной нови» дискутировали о Шолохове и Леонове, о Панферове и Эренбурге, о Шагинян и Олеше.

В «Молодой гвардии» — о Будковском и Завьялове, о Богданове, Г. Грине и Б. Левине.

Притом эта комсомольская литература вовсе не считала себя второстепенной. Напротив! Она входила в лите-

ратурный мир властно и ярко, требуя к себе внимания и ни с кем не смешиваясь. А если и признавала свою недостаточную профессиональность, то тем хуже для профессионалов! Участвуя в общелитературных дискуссиях, литераторы «Молодой гвардии» ни на секунду не забывали, что они — комсомольские поэты и прозаики, они считали, что именно комсомол низвергнул в свое время «Кузницу» с поэтического Олимпа; они верили, что существует «комсомольский отряд» в «профессиональной» литературе, и знали, что именно комсомол кует смену, которая продолжит великое дело эпохи.

Вот почему так лелеяли в «Молодой гвардии» очерки, записки и воспоминания своих «стариков», бывалых комсомольцев. «Молодая гвардия» не просто растила литераторов, пришедших к письменному столу от станка и винтовки, «Молодая гвардия» видела в этих литераторах летописцев комсомольской славы, видела в них свою смену — смену комсомольской литературы. Было обычным делом, что чуть не в каждом номере своего журнала комсомолия устраивала своему «литмолодняку» смотры, обсуждения, обзоры самотека.

Тут, среди молодняка, и нашел первоначальную литературную прописку автор повести «Как закалялась сталь» Николай Островский, живой свидетель героической эпохи, участник великих битв и хранитель великих комсомольских традиций.

Итак, его повесть появляется.

За пределами журнала ее пока не замечает никто. Через полгода она выходит отдельной книжкой — и опять полное молчание толстых литературных журналов. Островского обсуждает комсомольская пресса.

Тогда было такое положение, что издательства сами выпускали библиографические вестники, рекламировали свою продукцию. Выходил тоненький справочник издательства «Молодая гвардия», посвященный «вопросам молодежной печати». Тираж его был меньше пяти тысяч экземпляров. И выходил еще более тоненький его собрат, бюллетень критико-библиографического института, который назывался «Художественная литература» и имел тираж меньше трех тысяч. Вот эти-то два крошечных полусправочных бюллетеня и поместили в декабре 1932 года первые крохотные отзывы о книжке Островского. Молодежный справочник напечатал свой отзыв среди подборки о воспоминаниях бывалых людей (рядом был раз-

дел «Творческий смотр молодняка», здесь фигурировали Решетов, Протва — «писатели»; Островский в «писатели» не попал, он прошел по разделу «В огне боев»). Справочник «Художественная литература» отметил молодого автора между перепиской с начинающими и «Трибуной консультанта», отзыв был благожелательным, в нем выражалась надежда, что в будущем автор лучше справится со сложностями художественной формы. О распространенности этого бюллетеня можно судить по тому, что сам Островский в течение почти полугода не мог достать его, чтобы прочесть о себе.

И еще выходил в ту пору такой же тоненький и очень злой журнальчик «Рост», созданный в свое время как организационный бюллетень РАППа. В середине 1933 года и он отрецензировал книжку Островского, простив автору «недостаточно богатую языковую культуру» ради правильности содержания...

Вот и все для начала.

Единственный орган печати, который с первой секунды регулярно и добросовестно поддерживал Островского,— это сама напечатавшая его «Молодая гвардия». Здесь бережно отрецензировали отдельное издание и выразили надежду, что в последующей работе автор избавится от стилистических несовершенств. Здесь поместили и первые отклики читателей, бурно приветствовавших Корчагина,— но даже здесь никто еще не чувствовал, *что* придет за этими первыми разрозненными откликами. Здесь регулярно поминали «молодого рабочего автора» в обзорах и перечнях и столь же регулярно выражали надежду, что вторая часть повести будет более умелой в литературном отношении.

Здесь же в середине 1934 года опубликовали и вторую, только что дописанную Островским, половину повести «Как закалялась сталь».

Теперь кругом спорили о «Скутаревском» и о «Поднятой целине», обсуждали «Последний из Удэге» Фадеева и «Время, вперед!» В. Катаева, всматривались в «День второй» Эренбурга и восторгались фильмом «Чапаев». И опять единственный отклик на вторую часть повести Островского появился все в том же справочном бюллетене Института библиографии. Отклик назывался: «Эскизы к роману». И опять журнал «Молодая гвардия» сам же и отрецензировал отдельное издание, и еще дважды опубликовал читательские отзывы, и продолжал методично

говорить о творческих возможностях молодого автора, но этот одинокий голос еще раз потерялся в безбрежном шуме перестраивавшейся литературы.

Но вот в августе 1934 года Ставский включил имя молодого пролетарского автора в доклад съезду писателей — в доклад о литературной молодежи. В связи с этим имя Островского впервые появилось в центральной печати. «Комсомольская правда» тут же дала биографическую справку (о степени знакомства газеты с Островским говорит тот факт, что он был назван в этой справке Николаем Павловичем).

Островский в это время лежал в маленьком флигеле, в Сочи, на Ореховой, 47, и лихорадочно слушал трансляции съезда писателей.

Здесь и разыскал его в конце 1934 года неутомимый Михаил Кольцов. И его очерк произвел впечатление взрыва.

«Николай Островский лежит на спине, плашмя, абсолютно неподвижно. Одеяло обернуто кругом длинного, тонкого, прямого столба его тела, как постоянный, неснимаемый футляр. Мумия.

Но в мумии что-то живет. Да. Тонкие кисти рук — только кисти — чуть-чуть шевелятся. Они влажны при пожатии...

Живет и лицо. Страдания подсушили его черты, стерли краски, заострили углы... Голос спокоен, хотя и тих, но только изредка дрожит от утомления...»

Очерк М. Кольцова в «Правде» прочли миллионы людей. Уже одно это разом дало автору Корчагина всесоюзную известность. Теперь очерки и статьи об Островском появились в центральных газетах. Толстые журналы тут же открыли его для себя. К этому времени бурные споры, связанные с перестройкой литературы, уже отходили в прошлое и критические отделы журналов носили несколько иной характер, чем в 1932 году. Теперь рядом с самокритичными резолюциями писательских собраний часто печатались пространные статьи о юбилеях классиков. Исчезли старые проблемы. Появились новые — проблемы, имена, книги.

В короткий срок об Островском была написана огромная литература. Все, что критика могла бы написать о нем в течение трех лет, она «выдала» в течение трех месяцев. Теперь в статьях об Островском уже фигурировали «измышления», «поползновения» и «развязные поучения»,

с которыми, как выяснилось, пытались подступиться к Островскому лицемерные эстетствующие хулители, ничтожества и тайные враги, клеветавшие на него и не пускавшие его в литературу. Не буду отсылать нынешних читателей к авторам и источникам этих формул — дело не в авторах, а в общей тональности; отныне всякий вступающий в эту зону должен был специально заботиться о том, чтобы его не обвинили в неуважении к предмету.

В поразительном взлете известности Островского была железная логика времени. В течение полугода из безвестного начинающего литератора он превратился в известнейшего писателя. В октябре 1935 года он стал орденоносцем,— он был пятым писателем-орденоносцем в истории советской литературы, и по всеобщему признанию — заслуженно. Ему построили дом на Черноморском побережье. Последние четырнадцать месяцев, отмеренные ему болезнью, он прожил как живая легенда на улице своего имени, и дом его был местом паломничества бесконечных делегаций и предметом острейшего любопытства зарубежных журналистов. Похороны его в декабре 1936 года стали всенародным событием.

Неслыханная популярность книги Островского, в течение трех первых лет подспудно копившаяся в читательской массе, теперь получила не только профессиональное признание критики, но поистине государственный размах. Создался феномен, который впоследствии поставил в тупик зарубежных историков советской литературы, и они принялись решать (как сказано у Гл. Струве), «до какой степени широкая национальная популярность Островского была спонтанна, добровольна и стихийна и какую часть тут надо отнести на счет обдуманного мифотворчества».

Вот на этот-то вопрос мы и попробуем сейчас ответить. Логика успеха повести «Как закалялась сталь» не может быть объяснена никакими дополнительными обстоятельствами, как-то: уважение к героической биографии автора, жизненный материал, признание прессы и т. д.,— кроме одного органичного, принципиального и исчерпывающего обстоятельства: в повести «Как закалялась сталь», *в самом ее тексте,* в самой ткани, в самом ее художественном организме была заключена могучая сила, которая вошла в контакт с умонастроением масс, выразила массу. И масса ответила признанием — спонтанным, до-

бровольным, стихийным,— пока это стихийное признание не нашло с помощью М. Кольцова своих форм и формул. Но эти формы и формулы — второе дело. А решалось все там и тогда, когда комсомолец тридцатых годов брал в руки книжку и начинал читать ее, вовсе не зная, что он читает классику,— скорее всего, он начинал читать ее совсем не как классику, а как прямую правду событий... Итак, он брал в руки книжку и раскрывал ее... и...

Вот почему так важны для нашего разговора именно те первые два-три года, когда Михаил Кольцов еще не открыл Островского своим очерком и книга Островского распространялась в читательской массе без малейших подсказок критики. Многие люди, которым суждено было впоследствии стать пламенными пропагандистами повести «Как закалялась сталь», в ту пору вообще еще не читали ее. Марта Пуринь — активная латышская коммунистка и работник «Правды» — не читала «Как закалялась сталь» до лета 1934 года, хотя лично знала Островского и сама была выведена в повести. Семен Трегуб, завлит «Комсомольской правды» и в будущем один из авторитетнейших исследователей Островского, впервые прочел его только в 1935 году. И. Марченко, в ту пору луганский студент-филолог, а впоследствии один из первых на Украине собирателей материалов об Островском, прочел «Как закалялась сталь» потому, что получил комсомольское поручение прочесть ее и доложить о ней на читательской конференции. Марченко отправился в библиотеку и... и записался сто семьдесят седьмым и, не дождавшись, выпросил книгу в местном райкоме партии и читал тут же, не унося...

В этом эпизоде есть что-то символичное. Студент-филолог — ничего не знает о книге. Местная ячейка дает ему комсомольское *задание*: прочесть. Он идет в библиотеку и застает там гигантскую очередь. Читает и — становится пропагандистом этой повести на всю жизнь.

Помимо и до всяких указаний свыше, помимо и до всяких критических профессиональных советов, больше того — помимо и до самой публикации свершился в толще комсомольской массы полный читательский цикл усвоения этой книги. Это обстоятельство кажется мне решающим не только в историко-литературном плане, но и с точки зрения внутренней структуры самой повести: в ней был, конечно, какой-то особый фермент, совершенно уникаль-

ный и вместе с тем поразительно естественный для читателя: недаром же и не случайно подействовал текст на миллионы душ — через головы профессионалов. Известно, например, следующее: в ту пору, когда повесть еще вообще не дошла до издателей, а Феденев еще только начинал свои хождения в «Молодую гвардию», рукопись уже рвали из рук в комсомольских ячейках Шепетовки, и пять часов подряд читали вслух на активе, и обсуждали в местном педагогическом техникуме. Чуть позднее, в конце 1932 года,— когда только что вышедшую книжку едва зарегистрировали одни только библиографические справочники, а критика вообще молчала,— политуправление армии скупило восемьдесят процентов тиража, и потом до журналистов стали доходить подробности: какой-то боец, отстояв свои часы на посту, затем вместо сна читал «Как закалялась сталь»... К концу 1933 года, когда во всей прессе накопилось о книге каких-нибудь пять откликов, сочинский райком комсомола начал массовую проработку повести в ячейках, а также чтение ее в студии местного радиоузла, и вызвал по этой части на соцсоревнование шепетовский райком, и констатировал, что в сельской местности проработка повести отстает по причине нехватки экземпляров книги... Можно дорисовать общую картину по этим примерам. Рано или поздно копящаяся лава должна была выйти на поверхность, и Михаилу Кольцову достаточно было навести один острый удар, чтобы сломать корку,— поток хлынул,— вот тогда Островского получила «литература».

Ее читали иначе, чем старую беллетристику, поглощаемую в тишине и одиночестве. Ее читали по другим законам. Замечательным свидетельством может быть здесь тот многократно уже описанный историками советской литературы поток писем, что хлынул в журнал «Молодая гвардия» с 1932 года. В какой-то степени эти письма открывают нам секрет воздействия на людей повести Островского. Практически объять этот поток, учесть его вполне теперь уже вряд ли возможно,— море писем безбрежно. Но вот некоторые ранние цифры. В 1934 году было около двух тысяч писем. За первые десять месяцев 1935 года — более пяти тысяч. И из всех этих тысяч — только триста индивидуальных, а остальные — от комсомольских, военных и рабочих коллективов. Даже работники журнала «Молодая гвардия», привыкшие к бурной переписке с читателями, были потрясены масштабами реакции, и, может

быть, именно эта непрерывная, напряженная читательская реакция в течение трех лет давала как раз и им силы в полном одиночестве твердить литературным сферам, что они открыли вулкан и что этот вулкан дышит.

Как читали Островского?

Вот как: «В который раз перечитывала «Как закалялась сталь»... И, вероятно, не раз еще буду перечитывать...», «Два раза читал эту книжку...», «Достав книгу... я организовал проработку ее у себя в комсомольском коллективе...», «Николай, братишка! Пишет тебе незнакомый слесарь Краснодарского депо. Уже пять часов утра, а я всю ночь читал про твоего Павку. Я так его полюбил, что всех его врагов прокалывал пером. И до того проколол журнал, что теперь сижу и думаю, как его отнести в библиотеку!», «Как только перерыв между боями, уже слышишь — начали читку... Мне нет покоя от бойцов. Говорят: раз прочтем, второй читать будем и в третий раз перечитывать будем. Я таких чтецов в первый раз в жизни встречаю...»

Нет, эту книжку читали не так, как обычную литературу. Недаром и слово-то употребляли другое: не читали, а «прорабатывали». Проходили по многу раз. Или как позже, уже во время войны, рассказывал на одном из писательских пленумов Николай Тихонов, «в частях гвардии... книга «Как закалялась сталь» сделалась своего рода Евангелием. Ее читали и перечитывали во всех ротах и батальонах...». Перечитывали не затем, конечно, чтобы узнать, «что произошло дальше». Что дальше — и так знали наизусть. Перечитывали, потому что заключено было в тексте то знакомое напряжение, которого жаждали, к которому заново приобщались, которым заряжались. Мать Олега Кошевого писала, что повесть Островского была у ее сына всегда под рукой; книга стояла так, чтобы ее в любой момент можно было снять с полки, «если потребуется зарядка»... Нет! Обычную литературу так не читали. Это была необычная.

Здесь, внизу, в читательской массе, и была предопределена с самого начала судьба книги. Профессиональное, официальное признание могло прийти раньше или позже. Решилось тут.

Рассмотрим теперь другую сторону восхождения этой повести. Я имею в виду темп и ход изданий романа. Драматичный путь утверждения Островского в духовном сознании и в литературе отразился и здесь. Внешне было ровное победное шествие: к середине тридцатых годов —

два миллиона, к середине пятидесятых — пять миллионов, к середине шестидесятых — десять миллионов экземпляров. Это победное шествие началось в 1935 году, когда «Роман-газета» выпустила первый массовый, стопятидесятитысячный тираж «Как закалялась сталь» с очерком М. Кольцова в качестве предисловия. Эти полтораста тысяч мгновенно разошлись. А параллельно, на местах, в Ростове и Омске, в Казани и Иванове, в Уфе и Новосибирске, во всех концах местные издательства, не дожидаясь центра, уже начали своими силами самостийный выпуск книги: их подгонял читатель. При этом в каждом издательстве правили текст заново, некоторые редакторы умудрялись даже пробиться к Островскому для согласования поправок (автор ложным самолюбием не страдал и принимал многое,— так, кстати, возникли многочисленные варианты и разночтения, которые впоследствии, при установлении посмертного канонического текста повести, вызвали бурную дискуссию правопреемников писателя). Местные издатели выпускали книгу мизерными тиражами («на область»), на плохой бумаге, с типографскими опечатками, вызывавшими хохот фельетонистов,— и все-таки был свой смысл в этой самодеятельности: в течение года страна, не утоляясь, поглощала эти скоростные выпуски, и только в 1936 году, когда авторитетные центральные издательства дали еще несколько мощных тиражей, этот местный поток стал уменьшаться. Иссякать он стал только к началу войны (еще в республиках продолжали переводить «Как закалялась сталь» на осетинский, бурятский, эстонский).

В военное время по вполне понятным причинам было мало изданий. Но было одно, которое, я думаю, могло бы перевесить все предыдущие и последующие. Это издание вышло в 1942 году в блокированном немцами Ленинграде. Издали его люди, едва двигавшиеся от голода по вымершим улицам осажденного, простреливаемого насквозь, зажатого в кольцо города. Набирали текст в полуразрушенном здании. Печатали десятитысячный тираж, крутя машины вручную, потому что электричества не было. Разошлись эти десять тысяч в течение двух часов.

Теперь я хочу вернуться к сомнениям зарубежных историков, которые подозревают, что успех книги Островского был, так сказать, насажден сверху. Есть ведь успех и успех. Поставить книгу в списки рекомендательного чтения нетрудно. Но дело в том, почему ее читают. Не потому читали повесть Островского, что стояла она в списках.

А потому встала она в списки, что ее читали. Можно велеть издать книгу сверхтиражом. Но нельзя велеть переписывать ее в болгарской тюрьме тайком от надзирателей. Нельзя велеть читать ее в окопах под Севастополем при свете карманных фонариков. Нельзя велеть крутить вручную печатные машины в голодном городе. Это люди делают сами.

Значит, есть что-то такое в книге, что действовало безотказно и вопреки всем старым литературно-критическим представлениям о традиционном беллетристическом тексте.

«Литературно-критические представления» сами испытали перед лицом этой повести нечто вроде пробы неожиданностью. Профессионально-критические оценки книги Островского (перейдем теперь к этой стороне ее восхождения) дают любопытнейшую и драматичную картину, имя которой — реакция на невиданное.

С самого начала критическое осмысление повести «Как закалялась сталь» пошло в двух разных направлениях, и литература об Островском по сей день распадается на два непримиримо спорящих лагеря.

Первые исследователи остро почувствовали необычность представшего им литературного явления. Они поняли одно: средствами «чистого искусства» тут ничего не объяснишь. И они стали искать новый путь, эмоционально подстраиваясь к повести, создавая взволнованную повесть об Островском в том же ключе, в каком Островский создал повесть о Корчагине. Главным представителем такой критики стал С. Трегуб; его книжка «О Николае Островском», выпущенная в 1938 году, кажется мне и теперь непревзойденной. Пронизанная ощущением монолитного единства личности и книги Островского, написанная в таком же лихорадочном стиле, насыщенная личными воспоминаниями и интонациями, книга эта,— явившаяся потрясенным откликом С. Трегуба на смерть писателя,— не ставит задачей объяснение своего предмета, но передает ощущение какого-то неуловимого нерва, духовного строя повести. «Писать дневник для печати, для истории — значит умышленно прихорашиваться. Это — пошлость, сказал он.... Никому он не мог простить лицемерия и фальши... Мы можем, мы должны... быть такими, как он»,— требовал критик. Он не столько анализировал, сколько подхватывал суть и стиль повести, он не столько рассматривал ее, сколько подстраивался к ней. Я думаю, это был правильный путь. Семен Трегуб был в критике выразителем настрое-

ний тех комсомольских масс, которые, начиная с 1932 года, упоенно читали повесть: он понимал Островского, как самого себя,— так он и писал. Да только так и нужно было писать.

Впоследствии, споря со своими академичными оппонентами, С. Трегуб должен был перейти на их академичный язык. После 1935 года, когда за повесть Н. Островского взялись сугубо профессиональные литературоведы, текст начали исследовать по классической схеме: тема — проблема — идея — художественные средства; это уже было совсем другое дело. Крупнейшей фигурой этой традиционной критики стал Натан Венгров.

Там Островский был живой Корчагин.

Здесь он был мастер, создавший литературную вещь.

Там исходили из ощущения небывалого единства автора и героя.

Здесь автор был отделен от героя, как профессионал от созданной им вещи.

Там, подстраиваясь к стилю самого Островского, творили о нем живую легенду, писали о нем — крупно, резкими, броскими штрихами.

Здесь стали измерять живую повесть традиционными мерками, писали кропотливо и профессионально. И конечно, здесь материал был собран больший, и выводы — по внешним параметрам — выглядели богаче. Как судила об Островском эта профессиональная школа? Впервые (я цитирую) тема гражданской войны соединена не только с темой восстановления народного хозяйства, но и с темой социалистического наступления по всему фронту. Впервые борьба с классовым врагом раскрыта как борьба с внутренними врагами народа. Впервые так убедительно вскрыто моральное разложение врагов в быту... И все эти, так сказать, новации — вопреки неохотно отмечаемым здесь же недостаткам художественной формы...

Вся тонкость в том, что эти внешне тематические новации, в конце концов, есть в повести Островского. Но даже если верно то, что в советской литературе он написал обо всем этом «впервые», это никак не объясняет нам фантастического воздействия Островского на духовное состояние миллионов его соратников. Не в этом дело!

Тут есть секрет, превышающий возможности заурядной беллетристической профессиональности. «Как закалялась сталь» написана на других скрижалях. Она содержит внутри себя новую норму, новый отсчет, новый закон. Так

что прежде, чем укладывать текст Островского в школьную аналитическую схему (здесь выведен представитель... этот герой выражает... автор с помощью эпитетов и других средств выразительности... и т. д. и т. д.), надо еще сделать доступным этой традиционной схеме такой неподатливый материал. Не будем забывать, что принятая тогда в нашей просвещенческой практике схема анализа — это весьма относительная истина, она страдает пороками, унаследованными как от вульгаризации, так и от формализма. Такая аналитика, может быть, и справляется с хрестоматийной классикой, предварительно снижая ее до своего уровня, но ей трудно справиться, скажем, с Аввакумом, ей трудно справиться с полным Гоголем, с полным Толстым и Достоевским. Принцип: тема — идея — средства — исчерпывает материал, внутренне и организованный по принципу рационального аналитизма, но эта схема бессильна там, где из-под структуры социального исследования бьет лава прямой исповеди. Все, что до или вне рационально-эпигонски построенной беллетристики, то есть подлинная правда, требует новых измерений. Николай Островский превратился бы в назидательного мемуариста, стоит только пропустить его через школьно-академическую схему анализа. Он ей не поддается, в нем заключен новый художественный и бытийный фермент; как писатель Островский не укладывается в привычный «профессиональный канон». Он в него не уложился сразу, уже тогда, в тридцатые годы.

Любопытно и показательно отношение самого Островского к понятию литературного профессионализма. Это понятие влекло его как символ, обозначавший писательство как таковое. Но это понятие и настораживало его: он чувствовал, что его опыт не укладывается в традиционную фигуру «мастера», делающего «вещь», «профессионала», обрабатывающего «материал», «виртуоза», оперирующего «ремеслом», «средствами» и «умением». Его духовный опыт выходил за пределы этой модели. Не писать Островский не мог, он тянулся к писательству, а писательство в его сознании упиралось в одну и ту же старую модель. Островский все время искал выход из этой теоретической ловушки. Он спрашивал себя: кто я? Профессиональный литератор или нет? Выходило: и да, и нет. С одной стороны: «Я никогда не думал быть писателем... Я совершенно сырой, я ничего не знаю... Моя профессия — топить печки...» С другой стороны: «Не считайте меня начинающим... Цель моей жизни — литература». С одной стороны: «Кор-

чагин написан с натуры. И это письмо я пишу в его комнате». С другой стороны: «Это роман, а не биография! Корчагин — Островский?? Как все это режет ухо!» С одной стороны: «Я использовал право на вымысел». С другой: «Я писал исключительно о фактах... Написать иначе — значит фантазировать, перестать рассказывать то, что было...»

Во внутренней противоречивости этих самохарактеристик отражается драматизм явления Островского в литературу. Больше — это драматизм самой эпохи, ее новых законов.

Революционная эпоха раздвинула границы литературы. Островский был не один на ее новых рубежах. В 1929 году журнал «Октябрь» печатал в разделе «Пережитое» автобиографию молодого красного бойца; жанр так и определили — «обыкновенная биография».

Это была — «Школа» А. Гайдара.

За несколько лет до этого в серии «Труды Истпарта» появились воспоминания комиссара 25-й дивизии.

Это был «Чапаев» Дм. Фурманова.

Новая литература не любила говорить о себе, что она литература. Чаще она говорила о себе, что она — просто жизнь.

Николай Островский впервые взял перо по заданию Истмола[1] Украины — хотел записать факты для историков.

До 1932 года по отношению к себе он вообще не применяет слово «писатель». Он садится за книгу, чтобы написать... скорее всего — воспоминания. Он делает «запись целого ряда фактов». Тарас Костров (очевидно, в 1927 году) советует ему облечь свою историю «в форму повести или романа». В этот период «форма» для Островского даже не вымышленный сюжет, «форма» не более, чем грамотный язык; главная забота не жанр, а верность фактам, главное желание — обрисовать действительных (и живых еще) героев, «указав все их недостатки и положительные стороны». Этим живым свидетелям и участникам Островский и послал на отзыв свою работу (он везде пишет «книга», «труд», «работа», и даже потом, когда в журнале произносят слово «роман», Островский настаивает на казавшемся ему менее литературном слове «повесть»). В пер-

---

[1] Истмол («история молодежи») — характерное для тех времен сокращенное наименование комсомольских комиссий, собиравших материал по истории пролетарского юндвижения.

вую очередь работу смотрят участники событий. И уж потом — «спецы» по литературным вопросам.

В январе 1932 года, посылая «Как закалялась сталь» в журнал, Островский прилагает к тексту письмо, не предназначенное для печати: «Я работал исключительно с желанием дать нашей молодежи воспоминания, написанные в форме книги, которую даже не называю ни повестью, ни романом, а просто «Как закалялась сталь»...»

Потом он понял, что написал не просто хронику. И тогда, с 1932 года, пренебрежительный термин «спецы» в его письмах и высказываниях сменяется уважительным термином «мастера». Начинается период старательного профессионализма. Период бешеной учебы, яростного овладения техникой. Даже и потом, когда страх корзины редактора отступает у молодого автора перед ощущением «победы»,— в нем остаются следы неистребимого суеверного пиетета перед мастерами и тайное опасение: «я недоношенный писатель», «я — штатный кочегар», и изумление самому себе: «Петя, ты ожидал от меня такого виража?» Писательская техника, профессиональная премудрость, так называемая обработка, которой он старался овладеть, теперь сделалась предметом его ревнивых стремлений, и, когда кто-то из критиков в порыве организаторских чувств предложил Всеволоду Иванову пройтись рукой мастера по жизнеописанию Корчагина,— Островский пришел в такую ярость, что хотел ответить этому критику «ударом сабли», и как раз после этого случая начал упорно отрицать документальную ценность повести и резко отделять себя от своего героя.

Его реакцию можно было понять. В той писательской славе, которая окружила его в последние полтора года жизни, казалось, заключился теперь весь смысл его судьбы; теперь «мастерство» приобрело для него престижный оттенок, и посягнуть на его профессиональное признание — значило теперь посягнуть на само духовное его бытие, а уж это было именно то, что он, в сущности, имел. Так он пришел к парадоксу: кухаркин сын, колотивший маменькиных сынков, кочегар, презиравший спецов, железный боец, бравший на мушку белоруких буржуев, он оказался в центре литературной славы; он с увлечением говорил о профессиональном умении, о праве на так называемый писательский вымысел. Это длилось полтора года, а за два месяца до смерти он вдруг признался явившемуся к нему английскому журналисту:

— Раньше я решительно протестовал против того, что эта вещь автобиографична, но теперь это бесполезно. В книге дана правда без всяких отклонений. Ведь ее писал не писатель. Я до этого не написал ни одной строки. Я не только не был писателем, я не имел никакого отношения к литературной или газетной работе. Книгу писал кочегар, ставший руководящим комсомольским работником. Руководило одно — не сказать неправды... Я ведь не думал публиковать книгу. Я писал ее для истории молодежных организаций... А товарищи нашли, что книга эта представляет и художественную ценность. Если рассматривать «Как закалялась сталь» как роман, то там много недостатков, недопустимых с профессиональной литературной точки зрения (ряд эпизодических персонажей, которые исчезают после одного-двух появлений). Но эти люди встречались в жизни, потому они есть в книге... Она не создание фантазии и писалась не как художественное произведение. Если бы книга писалась сейчас, то она, может быть, была бы лучше, глаже, но в то же время она потеряла бы свое значение и обаяние... Она неповторима...

В свете того, какое действие производил и производит на массового читателя текст повести Островского,— это его рассуждение кажется неоправданно скромным,— он ведь уже был к этому моменту именно писателем, доказавшим на деле силу своего пера. Но это предсмертное интервью интересно с биографической точки зрения.

В нем ощущаешь какое-то особенное, резкое дыхание, предельную искренность человека, подошедшего к последнему рубежу. Говорить о «правде без всяких отклонений» — раньше это казалось автору Корчагина нескромным. Он и теперь вовсе не думает выставлять себя героем без отклонений, но просто ему уже не до суеты,— масштаб новый выявился, соображения политеса и деликатности отступили, стали неважными в ярком свете главной мысли: правда случившегося, неповторимость прожитого, важность отпечатавшегося в книге существования, жизнь — есть нечто неизмеримо важнейшее, чем любые удачи текста, стиля или так называемой формы.

Гонясь за формой-обработкой, он не подозревал, что владеет бесконечно большим: формой-дыханием, формой-бытием. То есть тем самым, к чему мучительно шли все гении литературы, преодолевая свое «мастерство»... Мастерство — категория профессиональная, количественная,

и на всякое мастерство найдется большее мастерство. Он, в общем, успел подучиться этому самому мастерству; «Рожденные бурей» — вот мера его мастерства; лучше ли сделан этот второй роман? Лучше. Как говорил тогда же А. Фадеев: мастерство выросло. Однако пропало что-то[1], что делало первую повесть колдовской песней. Это как первая любовь, точно определил Фадеев. Непонятно и неповторимо. Приходит — и не нужны старые нормы, и мастерство, и профессиональная шкала. Эта шкала, казавшаяся такой большой, сразу оказывается слишком маленькой.

Когда первый перевод «Как закалялась сталь» появился в Англии, буржуазные журналисты держали пари, что Островский — фигура, придуманная Советами в пропагандистских целях. Островский — это большевистский миф, говорил корреспондент одной из консервативных газет. А книга? Книга написана бригадой *опытных писателей*.

Это самая показательная из всех попыток найти автору Корчагина место на своеобразной шкале чистого литературного эстетства. Книга либо не трогала стрелки вовсе, а если уж трогала, то разом зашкаливала, исчерпывая все резервы эстетских объяснений и оставаясь неразгаданной. И когда мысль о подделке была развеяна и англичане действительно увидели своими глазами в Сочи бывшего кочегара, лежащего без движения,— в лондонском «Рейнольдс иллюстрейтед ньюс» появилось признание: «Бедный Николай Островский обладал чем-то большим, чем простое умение. Он был в известном смысле гением».

Это звено — то самое, за которое вытягивается цепь. С других концов нечего и подходить к повести. Матэ Залка хорошо сказал о ней: «Шедевр ли эта книга? Да. Чем? Техникой? Нет».

Но тогда — чем?

В том ли дело, что бывший кочегар «выработался» в литературного мастера? То есть выработался-то он выработался, но суть не здесь. Никакой эстетической изощренностью, никаким литературным ремеслом невозможно добиться того, что сделал Островский: выразить духовный строй выдвинувшего его поколения с такой пронзительной

[1] «Навряд ли «Рожденные бурей» будут иметь такое значение, как «Как закалялась сталь»,— сказал Н. Островский С. Родману из «Ньюс кроникл». И это было сказано тотчас по окончании «Рожденных бурей»!

силой. Так что если уж тут избирать «литературно-критический» угол зрения, то мы избираем его недвусмысленно: Семен Трегуб, конечно, всегда был ближе к истине, чем Натан Венгров: «Как закалялась сталь» — не просто вещь, сделанная по новым правилам, но жизнь, прожитая по новым законам. Под влиянием «технологической» критики Островский, как мы видели, и сам в иные минуты начинал примерять на себя старые одежды, но чувствовал: не то. Технология может способствовать выявлению духовной структуры, но она в принципе не может ни заменить, ни исчерпать, ни даже охватить духовной судьбы. В традиционно средней беллетристике «профессиональные приемы» часто составляют суть всего,— здесь они лишь периферия: в центре здесь совершенно новый духовный феномен.

Точнее сказать, здесь есть своя писательская «технология», но она не выглядит технологией, здесь есть своя художественная структура, но она не строится по заранее данному канону, здесь есть свой эстетический закон, по которому организуется текст, но этот закон абсолютно противоположен эстетству.

Повесть Н. Островского в каноны эстетства не укладывается. Опыт многолетней полемики вокруг Островского показывает, что критика, пытающаяся опровергнуть его повесть с эстетских позиций, бьет мимо цели, точно так же, как и критика, которая попыталась бы утвердить его с позиций эстетства, водрузила бы на пьедестал жалкую копию. Н. Островский как писатель, не просто шире и глубже эстетских канонов — он просто из другой моральной действительности.

Прежде всего, путь к его эстетике лежит через этику. Ключевым принципом, объясняющим художественное воздействие повести «Как закалялась сталь», является не «красота текста», а сила непосредственной правды, за которой встает смысл судьбы.

Н. Островский явился выразителем той новой идеи, которую несла на своих знаменах новая советская литература. Он был понят и принят, потому что точно выражал ее пафос и шел в магистральном русле ее исканий. Он был признан и прославлен потому, что в этом русле нашел свою линию, свой поворот, свой моральный сюжет, потому, что с особой пронзительностью выразил существенный аспект общей веры, ему особенно близкий. Николай Островский не стал в советской литературе ни открывателем

нового жизненного пласта, ни открывателем нового эмпирического характера,— не в этом был его вклад. Но он с невиданной ясностью выявил *смысл судьбы* нового человека, его героический жребий и его моральное самоощущение.

Это тот самый случай, когда пером писателя водит его жизнь.

Надо найти жизненную, бытийную связь между шепетовским сорванцом, бросившим школу, и писателем, первой же книгой невзначай промахнувшим профессиональную шкалу. Мы по традиции знаем два состояния, два облика, но не знаем перехода. В нашем сознании не переход, а перепад: сначала — обыкновенный вихрастый паренек, рубака и весельчак, и вдруг — сразу — автор *такой* книги. Где связь? Где неизбежность? Он был — «как все»? Да, был. Прошел через горнило революции и гражданской войны, как миллионы его сверстников. Как все — и все-таки не как все. Ибо «все» — обычно доживают на пенсии. А он выплеснул себя, свою жизнь в повесть, которая проняла миллионы. «Он был в известном смысле гением».

Личная одаренность Островского — последний фактор, которого я хочу коснуться, говоря об истории создания его повести, а точнее — говоря о жизненной неизбежности ее появления.

Окружающие вспоминают, что он с детства был одержим беспокойством. Сам он называл себя «скаженным», называл — «беспокойным», «бузотером» с невыносимым характером. Мать звала его — заскочистым. В нем была от природы фантастическая способность к сосредоточению, к тому полному и всецелому вкладыванию себя в одну точку, которая свойственна лишь врожденным агитаторам. «Я мог говорить три часа подряд, и 20 человек слушали меня, не шелохнувшись». Еще свидетельства: «Он говорил горячо, убедительно, и безо всяких конспектов и записок». «Мысль его настолько напряженна и активна, что ничто и никогда не может отвлечь его от нее». «Он испытывает необходимость говорить. Он будет продолжать говорить, пока мы не уйдем, а говорить для него — все равно что диктовать».

«Мне приходится все делать в голове, целые главы и потом уж диктовать. Только и спасает меня большая память».

«Когда он диктовал, казалось, он читал книгу...»

«Он диктует безостановочно».

Возвращаясь к портретам двадцатилетнего хлопчика, шепетовского комсомольца и берездовского райкомщика, «такого, как все», мы вглядываемся еще раз в его лицо, отыскивая печать грядущей судьбы.

«Самой характерной чертой Островского была серьезность»,— вспоминают те, кто знал его двадцатилетним. Анна Давыдова, евпаторийский врач, пишет об Островском, который после Боярки только-только отправился по госпиталям и лечебницам: «Он мне показался человеком хмурым, замкнутым: взгляд черных глаз исподлобья, в котором... проскальзывало скрытое страданье».

Жестокость болезни пришла как последняя мера внутренней, предшествовавшей, выработанной всею жизнью жесткой требовательности к себе.

«Голос жесткий-жесткий. Хмурятся темные брови, взгляд исподлобья»,— пишет Петр Новиков о семнадцатилетнем киевском электромонтере, который едет строить железнодорожную ветку в Боярке.

«Молчу. И от сурового парня уходят после двух-трех слов. Думают — злой. Как и ты в первую встречу»,— пишет он сам Гале Алексеевой в 1932 году.

Потаенная углубленность в себя, уникальная сосредоточенность духа жила в этом человеке за обычной комсомольской веселостью тех лет. Да, он был как все, прожил все — прошел до конца путь, уготованный его поколению. Он прожил типичную жизнь комсомольца двадцатых годов. Но он прожил ее так, словно видел внутренним зрением какой-то предельный, одному ему ведомый смысл в этой жизни, и поэтому был, казалось, «чуть» серьезней, «чуть» суровее, «чуть» последовательнее своих сверстников.

В этом обыкновенном кочегаре была заложена жажда последней логики, абсолютной логики, стальной внутренней логики.

«Он был в известном смысле гением».

Жил, носился, дрался, а там, в сверхсознании, словно задачу решал, предназначение разгадывал.

А потом, после вихря этой неистовой деятельности, после атак, после ураганных переездов, после десятилетнего романтического сна наяву — сразу — темнота и молчание. Болезнь.

Беспредельный огонь сменился беспредельным холодом. Так сложилась внутренняя ситуация для великой книги. Болезнь разом отсекла его от внешней деятельности. Сле-

пота замкнула его внешнее зрение, окаменевшие суставы сковали его для внешних действий. Только в сознании остался жить раскаленный вихрь идей его эпохи; и там, как в тигле, продолжалась внутренняя работа, и вот этот создавший его мир, отсеченный от новых воздействий, стал гениально обнажать свою структуру.

Бессонными от боли ночами, в мертвой тишине, он мысленно еще и еще раз проживал свою короткую жизнь. Волею судьбы он был избавлен от давления литературных хитростей и от профессиональных уловок, за которыми можно скрыть ложь. Тысячи раз прокатывая в своем возбужденном сознании эпизод за эпизодом, он нащупывал в этом вихре такие связи, которые вряд ли были бы доступны обыкновенному профессионалу, «редактирующему» текст. Он «редактировал» свою жизнь — редактировал сотни и сотни раз, выявляя в ней неподвластную внешнему взору глубочайшую и стальную логику.

«Он диктовал безостановочно».

Знал ли он, какое триумфальное восхождение уготовано этому тексту? Знал ли, лежа в переполненной жильцами комнатке в Мертвом переулке и ожидая, когда все уснут и станет тихо,— знал ли, *что* начинает? И влажной от напряжения рукой выводя по самодельному транспаранту на обороте статистических таблиц уральского лесохозяйственного профсоюза,— первые строчки выводя,— знал ли, что будет?

И вот он умер, и ушла в историю творимая на глазах легенда, и ушли первые яростные взаимные нападки его критиков. Осталась книга, написанная вопреки старой литературной технике. Книга стала доказывать свое: два миллиона, пять миллионов, десять миллионов экземпляров... Медленно уходила эпоха, ее создавшая, менялось время, и менялись люди, и оставалась простейшая ситуация: перед миллионами читательских глаз был *текст*. Время должно было испытать его внутренние ресурсы,— только внутренние, ибо ничто не может помочь книге за пределами ее эпохи: ни наши знания об авторе, ни наши знания о том времени,— только текст держит читателей, только написанное.

Тридцать лет бытования повести Николая Островского в умах миллионов доказали, что художественное воздействие ее не слабеет и что секрет воздействия таится в самом тексте.

Вчитаемся в текст.

II. ТЕКСТ

Текст этой повести, как художественное целое, содержит два стилистических пласта. Можно сказать так: в этом тексте взаимодействуют две художественные структуры. Или так: в этом тексте отпечаталось бытие, осуществлявшееся одновременно в двух планах.

Один план — чисто литературный. Он приведен в действие всею мощью той литературной традиции, которой Николай Островский овладевал, как молодой писатель. Это даже не «классика» в узком и точном смысле слова,— ниже, конкретно разбирая этот пласт, мы убедимся, что воздействие гоголевской прозы сосуществует здесь с влиянием Вс. Иванова: это и хрестоматийные шедевры русской прозы XIX века, и свежая, бушевавшая тогда в литературе стилистика молодой советской прозы, которая в ту пору еще только становилась новой классикой. Актуально или потенциально, но в целом это была для Островского так или иначе классика. Это была та самая классически профессиональная, неотделимая от мастерства и умелости, вековая литературная традиция, которая продолжалась, переходя из века девятнадцатого в век двадцатый, отыскивая новым жизненным стихиям новые художественные формы. Н. Островский прекрасно чувствовал то магнитное поле, в которое он, как литератор, попал, едва начав писать. Более того, он яростно овладевал этой сферой, он лихорадочно учился, наверстывая упущенное, он буквально дрался за литературную форму, обкатывая эпизоды десятки и десятки раз. В эпизодах, в конкретных описаниях, в портретах и пейзажах, в ритме фразы, в том, как ставится во фразу слово, легко чувствуется эта многосложная таблица старой и новой русской литературной традиции, которую сознательно и интенсивно осваивает автор. Вся микроструктура текста, вся плоть эпизодов поддается этим ключам.

Но им не поддается макроструктура. Едва берешь текст повести как целое, так сразу традиционная литературная логика начинает рассыпаться. Между стилистическими красками нет последовательности и внешнего согласования. Чередование плотностей в тексте кажется неожиданным и произвольным. Огромное количество героев, большинство которых появляется, чтобы тут же исчезнуть, нарушает наши старые представления о соразмерности элементов в беллетристическом тексте. На этом уровне из

текста повести вообще исчезают всякие следы беллетризма; в этом новом, воцаряющемся здесь неожиданном и властном ритме, в мощном и своевольном движении групп героев и групп событий, в странном чередовании красочных масс и протокольных приговоров, в неожиданном сдвигании жизненных кусков и этапов судьбы, в трагически совпадающих «очных ставках», когда событийные совпадения кажутся почти неправдоподобно символическими,— на этом уровне пропадает традиционная стилистическая логика и начинает действовать какой-то новый закон.

Мое глубочайшее убеждение: именно этот, нетрадиционный, новаторский уровень и держит читателя. Именно этот структурный план художественно воплощает большое содержание корчагинской судьбы и доносит до нас самую суть повести. Именно здесь — секрет воздействия.

Традиционно-фактурный уровень прозы Н. Островского хорош и удобен для традиционно школьного анализа. Впрочем, и такой анализ не вдруг пристал к повести «Как закалялась сталь». Первое время вопрос о художественном строении этой вещи никому не приходил в голову. Люди неискушенные взахлеб читали повесть про Павку Корчагина: им казалось, что на них действует «содержание», «форме» тут как-то нечего было делать. Когда позднее люди искушенные попробовали объяснить «форму» повести, начались чудеса. Повесть легко улеглась в традиционные представления... по кусочкам. Как только этот анализ восходил к целому,— начинались оговорки, поправки, робкие указания на «недостатки мастерства». Потом помогло спасительное словечко «вопреки». Не было, кажется, ни одного критика, который, коснувшись формальной стороны текста, не посожалел бы ласково о недостатках: о непрописанности многочисленных персонажей, о недоработках языка... Впрочем, следовало далее, содержание этой книги таково, что действует, несмотря на слабости формы и т. д.

Знаете, давайте сразу закроем для себя этот хитроумный путь. Нет содержания вне формы; написанное — единственная реальность, которая воздействует на читающего; книгу нельзя переписать другим языком, это будет другая книга — другое бытие, другая духовная жизнь, другая судьба. Что же до повести «Как закалялась сталь», то, положа руку на сердце, я боюсь представить себе в этой пронзительно честной книге «исправленную» форму, «прописанные» характеры, «доработанный» язык: жизнь Корча-

гина нельзя написать другими словами, чем она написалась у Островского,— как бы ни расходился его текст с канонами старой литературной школы и даже с канонами новых литературных школ. Ибо, если микроструктура текста овеяна, как я уже говорил, желанием молодого писателя обработать свой рассказ в соответствии со всеми лучшими правилами традиционной и современной литературной техники, то макроструктура, план целостный, решающий, порожден жизненной судьбой, которая явилась сюда из реальности. Эта новая историческая реальность, новый дух времени, ритм революционной эпохи — вот что ворвалось в текст и переформировало его, я подчеркиваю: не деформировало, а переформировало: не просто сдвинуло, сбило, перемешало старые элементы, но вдвинуло сюда новую логику, прорубило новые связи, дало новую форму.

Итак, пойдем от старого к новому. От частностей к целому. От элементов — к структуре.

> «В тот апрель мятежного девятнадцатого года насмерть перепуганный, обалделый обыватель, продирая утром заспанные глаза, открывая окна своих домишек, тревожно спрашивал ранее проснувшегося соседа:
>
> — Автоном Петрович, какая власть в городе?
>
> И Автоном Петрович, подтягивая штаны, испуганно озирался:
>
> — Не знаю, Афанас Кириллович...»

Это — гоголевское.

> «Воздух дрожит от густоты и запаха цветов. Глубоко в небе чуть-чуть поблескивают светлячками звезды, и голос слышен далеко-далеко...
>
> Хороши вечера на Украине летом...»

Тоже гоголевское, хотя и в другом ключе.

> «Тоня стояла у раскрытого окна. Она скучающе смотрела на знакомый, родной ей сад, на окружающие его высокие стройные тополя, чуть вздрагивающие от легкого ветерка...»

Тургеневское.

Реминисценции открытые, и критика наша их давно заметила.

Я не склонен преувеличивать значение этих стилистических параллелей. Во-первых, их в повести Островского чрезвычайно мало, и встречаются такие реминисценции только в самом начале книги — в первых трех-четырех

главах. А во-вторых, сам характер этих стилистических включений не позволяет говорить о сколько-нибудь органичном воздействии на Островского художественной структуры того же Гоголя или Тургенева. Эти параллели одновременно и слишком точны, и слишком мимолетны. Точны текстуально, цитатно, так что временами Островский тут же прямодушно и отсылает нас к источнику: «Река красивая, величественная. Это про нее писал Гоголь свое непревзойденное «Чуден Днепр...». Крутым обрывом сбегает к воде высокий правый берег» и т. д. Мы еще вернемся к многочисленным книжным ссылкам, к магической стихии напечатанных и прочитанных ранее слов, царящей в повести о Корчагине. В общей художественной структуре прозы Островского слово, ставшее документом, слово, не описывающее, но действующее, слово-акция будет играть решающую роль, но совсем не так, как на стилистической поверхности текста. Здесь это просто отсвет прочитанного. Классики возникают в тексте Островского как поразивший и засевший в сознании словесный узор, всплывающий вместе с воспоминанием о детстве,— как отблеск первого чтения, яростного, хваткого и беспорядочного.

Нельзя, кстати, преуменьшать, как это иногда делается, детской начитанности Николая Островского. С легкой руки авторов иллюстраций, мы переносим на него облик его героя: маленького Павку изображают остроглазым оборвышем, недоучившимся Гаврошем, лютым врагом всяких начитанных гимназистов. Надо сказать, что сам Островский несколько отличался от своего героя. То есть кухаркиным сыном он, конечно, был, но в пределах возможного проявлял не столько босяцкие, сколько ученические склонности. Как-никак, а отец Островского (по воспоминаниям старшей сестры писателя) слыл самым грамотным человеком в селе. Брат Н. Островского свидетельствует, что десятилетний мальчишка читал книги ночи напролет. Учительница его вспоминает, что был Н. Островский в шепетовском училище отличником и одним из лучших учеников, организатором литературного кружка и активным участником школьного литературного журнала «Квітки юнацтва».

Он читал беспорядочно. Гоголь и Шевченко были проглочены вперемежку с лубочными изданиями о разных кровавых приключениях,— благо, до революции охотно пичкали «народ» именно таким чтивом. Приключенческая литература по вполне понятным возрастным причинам

стояла на первом месте. Так и шло, пока вихрь гражданской войны не оборвал это запойное чтение. Осталось все: врезавшиеся с детства в память фигуры Овода и Спартака, Шерлока Холмса и Гарибальди, остались хрестоматийные тексты русских классиков, которые, наверное, и всплывали цитатами, когда пятнадцать лет спустя Островский, уже как писатель, стал заново переживать свое детство. Здесь, в первых главах жизнеописания, и возникли они крошечными островками традиционного стиля.

В тексте чувствуется непосредственное влияние еще одной литературной школы более позднего происхождения. Процитирую отрывок и, чтобы стилистический строй его сразу выявился, обнажу ритмический рисунок:

> «Девятнадцатого августа в районе Львова
> Павел потерял в бою фуражку.
> Он остановил лошадь,
>   но впереди
> уже врезались эскадроны в польские цепи:
> меж кустов лощинника летел Демидов.
> Промчался вниз, к реке, на ходу крича:
> — Начдива убили!..—
>   Павел вздрогнул.
> Погиб Летунов, героический его начдив,
> беззаветной смелости товарищ.
> Дикая ярость охватила Павла...»

Читатель с первого взгляда ощущает в этом тексте вполне завершенную и очень активную стилистическую организацию, столь же отличную в принципе от классических образов, сколь отличен, наверное, самый двадцатый век от века девятнадцатого. А человек, сколько-нибудь знакомый с историей советской прозы, без сомненья определит и более точный адрес: взвихренность эта, возбужденное, на инверсиях построенное, задыхающееся повествование с его очерченными резко периодами, с ритмом, то скачущим лихорадочно, то разворачивающимся былинно и истово,— перед нами знаменитая словесная «метель», имевшая особое распространение в прозе двадцатых годов.

Это еще одна ясно видимая внешняя грань стилистики Островского, более для него органичная, но тоже относящаяся не столько к внутреннему его состоянию, сколько ко внешним и чисто литературным его симпатиям определенного периода.

Известно, когда и при каких обстоятельствах Николай Островский воспринял эту литературную манеру. Его образование, начинавшееся, как мы помним, регулярными классными занятиями и доверчивым детским чтением, было оборвано: вихрь, закруживший Островского по дорогам гражданской войны, не оставил ему на книжные раздумья ни сил, ни времени. Наступил период действий — яростных, безостановочных, стремительных, и шло это яростное кружение до того последнего трагического момента, покуда израненный, истративший все силы Островский не свалился на госпитальную койку. Между началом 1927 года, когда он потерял способность двигаться, и началом 1929 года, когда слепота отрезала ему последнюю возможность читать самостоятельно,— уместилась полоса бешеного чтения. Островский пожирает книги с такою жадностью, что новороссийские библиотекари, не поспевая со своим учетом за его темпами, отсылают Островского прямо на книжный склад, чтобы этот неистовый читатель мог получать поступающую литературу прежде, чем она идет к переплетчику. Воистину, все, что Островский мог бы прочесть за десять лет, он проглатывает за двенадцать месяцев: Маркса и Безыменского, исторические сборники и журналы литературного самообразования, мемуары о гражданской войне и западных классиков. Он вчитывается и в текущую художественную прозу: в Серафимовича и Фурманова, в Шолохова, Фадеева, Федина — в книги, которые составили в конечном счете то, что именуем мы: проза двадцатых годов.

Это было явление пестрое, сложное, неоднородное и вместе с тем единое в каких-то всеобщих своих началах. Изысканная леоновская орнаментальность, песенные, былинные ритмы фурмановского «Чапаева», взвинченный ритм Лавренева, чрезмерная метафоричность Вс. Иванова, фантастические сочленения элементов бабелевской прозы, ремизовская стилизованная телеграфность — в разных вариантах, и очень часто с противоположных точек зрения,— представал перед читателем новый вихревой ритм времени, ритм неслыханно властный, стоящий превыше возможностей отдельной личности — ритм надличный, предличный, сверхличный.

Тема революции и гражданской войны, видимо, стала прочно ассоциироваться в сознании Островского с этим новым стилем. Такого рода стилистические элементы, кстати, и возникают в его повести как раз там, где он опи-

сывает массовые действия, битвы, митинги, неожиданные переезды, погони,— одним словом, там, где стихия революции и гражданской войны как бы непосредственно врывается в повествование. И сразу возникают образы бурана, вечного бродяги-ветра, образ закружившей героев беспощадной метели. «Метельный» стиль возникает по ассоциации с темой, и каждый раз в какой-то новой разновидности.

Вот телеграфный, лаконичный, рубленый слог:

> «Шли триста по безлюдным улицам.
>
> Город спал.
>
> На Львовской, против Дикой улицы, батальон оборвал шаг. Здесь начинались его действия...»

Вот вязь совсем другой стилистики — простонародной, устной, разговорной:

> «Гвардейцы вокзал запрудили, удержать думали, но их пулеметными трещотками ошарашили. К смерти привычные люди из вагонов высыпали. В город гвардейцев загнали серые фронтовики...»

Вот язык напряженно-песенный, былинный:

> «Развернулись веером у Житомира, не осаживая горячих коней, заискрились на солнце серебряным блеском сабель.
>
> Застонала земля, задышали кони, привстали в стременах бойцы.
>
> Быстро-быстро бежала под ногами земля...»

Такие стилистические элементы играют в повести «Как закалялась сталь» несомненно более важную роль, чем редкие точечные реминисценции из хрестоматийной классики. Мы можем насчитать в повести уже не пять-шесть, а два-три десятка всплесков новой стилистики (тоже отнеся их к каким-то более ранним образцам: критики писали, например, о сейфуллинских инверсиях в повести Островского).

И все-таки даже и тут не подошли мы еще к разгадке поразительного воздействия этого текста на читательские умы.

Да, элементы старого, классического, традиционного стиля.

Да, элементы нового стиля, ставшего привычным для читателя двадцатых годов.

Теперь уже трудно сказать, что в этой чересполосице стилей идет от самого Островского, а что от молодых литераторов, коллективно правивших его текст в «Молодой

гвардии» и прочих редакторских комнатах. Возможно, что этот стилистический разнобой в какой-то степени объясняется и редакторскими советами, к которым Островский, как я уже говорил, охотно прислушивался. Из уважения к редактору, он мог согласиться с тем, что, в сущности, шло не от него. Поэтому между поверхностными элементами стилистики не всегда можно найти обязательную связь. Почему, в самом деле, гоголевская истовость сталкивается в тексте с сейфуллинской экзальтацией? Потому что постарались тогдашние литправщики, к которым автор относился так терпимо? Или потому, что Островскому прочли подряд, скажем, из Гоголя «Чуден Днепр...» и «Виринею» Сейфуллиной, а потом он продиктовал очередные главы из жизни Корчагина? Я хочу не просто разделить то, что в этом тексте идет от литературных веяний момента, и то, что идет от самого Островского,— я и в этом, последнем, от Островского идущем, хочу уяснить разные потоки: то, что продиктовано лихорадочной, доверчивой литучебой, и то, что продиктовано великой судьбой. Именно это последнее конгениально эпохе, и здесь секрет фантастического воздействия текста повести на умы. Задача наша — найти этот фермент в самом тексте. Стилистические включения здесь мало объясняют, они все более или менее внешни, и поэтому нет смысла гадать, что здесь от детских воспоминаний, что от редакторских советов, а что от самого автора, *читавшего чужие книги*. Ядро связано здесь не с литературным антуражем, а с тем, что мы назвали бы «корчагинской судьбой»,— эта судьба выразилась в тексте, но... не в тех стилистических включениях, о которых мы говорили выше. Если уж говорить о связи этой готовой стилистики с писательским «я» Островского, то только в одном плане: он столько же податлив на воздействия внешне, сколь неподатлив внутренне; он легко берет и мгновенно отбрасывает; эти моментальные литературные влияния не схватывают у него десяти строк, они мимолетны, они пропадают, едва возникнув. Такое ощущение, что автор пробует все: и Гоголя, и Тургенева, и Лавренева, и Сейфуллину... и, пробуя, тут же отбрасывает: не то! Под податливым стилистическим рисунком текста ощущается что-то абсолютно неподатливое, какое-то магнитное поле, какое-то ядро, требующее себе выражения и... никак не вписывающееся в предлагаемые стилистические модели. Так что внешняя «податливость» стилистики обманчива. В повести «Как закалялась сталь», в ее внешнем художе-

ственном рисунке нет ничего, что в принципе выпадало бы из литературного арсенала, принятого в те годы. Ничего, что мешало бы воспринять повествование. Но и ничего, что само по себе могло бы удивить.

Секрет тут в каких-то новых пропорциях, в новом соединении старых элементов, в новом соотношении привычных стилистических приемов.

Итак, соединение это неожиданно и нелогично; Островский применяет стили разнородные, несоединимые. Начнем с того, что соединение несоединимых ранее элементов само по себе было, как я уже сказал, чертой времени: «дисгармоническая гармония» лежала в основе всей стилистики эпохи. Теперь идем дальше. У Островского эти разнородные стилистические элементы не охватывают текста вполне; островки стиля возвышаются там и сям, а между ними лежит простой рассказ о фактах, никаким хрестоматийным стилем не тронутый. Внешне художественная ткань повести «Как закалялась сталь» оставляет впечатление поразительной стилистической мягкости: стиль возникает неожиданно, и так же неожиданно исчезает, и возникает вновь в совершенно новом варианте, подчиняясь какой-то скрытой, подспудной и очень жесткой логике, и в этой внутренней, из глубины действующей логике — весь секрет, вся суть и вся сила.

Словно уловил Островский не тот или иной внешний литературный вариант того или иного стиля, как частного варианта стилистических поисков своего времени, а какой-то всеобщий его принцип, более могущественный, чем те или иные проявления.

Поставим вопрос так: можно ли соотнести художественный феномен Островского с общими контурами того явления, которое мы называем русской классикой? Не по внешним совпадениям (как раз по внешним-то совпадениям *можно*, но мы уж говорили, что эти совпадения ничего не объясняют). Нет, по общей структуре — можно ли? Дело ведь вовсе не в хронологических рамках XIX века, а в том, что в XIX веке в России оформился, расцвел и исчерпал себя художественный мир, составивший шаг вперед в истории мировой культуры. Тот мир, который готовился от Ломоносова до Пушкина, шел к зениту от Пушкина до Толстого и внутренне завершился в Чехове, оставив могучую инерцию, которой хватило на целые поколения литераторов, работающих и сегодня в «классической манере». В этом ключе можно создавать вещи добротные, читаемые,

даже исторически значимые, но... это уже не «шаг вперед» в художественной истории человечества.

Движение вперед шло уже в новой плоскости. Революционная эпоха переменила угол зрения на человека. В литературе XX века могли быть разные позиции и разные «стили», в том числе и демонстративно архаичные,— но этот художественный мир строился на новых основаниях.

Для классического художественного мировосприятия было характерно ощущение того, что мир завершен, если не в действии, то в моральном самоощущении, если не во внешнем факте, то во внутреннем состоянии, если не в человеке, то в том, что над человеком. Писатель свободно вымышляет события, героев, поступки,— он «знает о своих героях все», он творит завершенный художественный мир, как бог творил Адама: от первой до последней буквы; отсюда то ощущение сплошного, всезаполняющего и однородного стилистического ритма: зияний нет.

Художественное мышление начавшегося на глазах Островского революционного времени так или иначе нащупывало другой принцип. Мир разверст, открыт, разорван. Он весь в действии: его потенции реализуются здесь и сейчас. Прямая акция вытесняет рефлексию. Смысл концентрируется на действующем человеке, из поступков которого исходит теперь литература в отсчете смысла происходящего. Абстрагируясь от индивидуальных вариантов, можно сказать, что у этой новой прозы вихревой, скачущий ритм, что элементы стиля в ней не сращены, а содвинуты, и между ними мелькает бездна, и от этого постоянного ощущения незаполненной бездны и беспредельности взволнованный, неуравновешенный, возбужденный, экзальтированный ритм и зияния, разрывы, просветы, перепады стиля.

И при этом постоянном чувстве бездны постоянное же ощущение предельности, ограниченности, конечности познающего мир сознания, ощущение его однородности изображаемому. Теперь рассказчик не бог, творящий мир и знающий о мире все, рассказчик всего лишь человек, такой же единичный, как и миллионы других, втянутых им в рассказ. Он не выражает смысл мира, но продолжает ритм мира. Отсюда — в начале века — поветрие стилизации: речь окрашена признаками частного лица, точно определенного социально, психологически, географически. Отсюда орнамент речений: местных, профессиональных, простонародных или даже (как в «Скутаревском») профессорских, отсюда жаргон и стихия устной речи, отсюда глав-

ный общий принцип, охватывающий всю эту стилистическую пургу — сказовость. Сказитель, рассказчик, человек не может заполнить своим духовным бытием распахнувшиеся вокруг него просторы революционной эпохи, просторы видны ему сквозь мозаику его восприятия, и, стремясь охватить неохватное, рассказчик спешит, сочленяет несочленимое, наращивает узор мозаики — монтирует.

...Николай Островский был, конечно, писателем XX века. Он писал свою повесть не так, как строят дом из кирпичей, от первого этажа к последнему. Он повесть монтировал из готовых эпизодов, многократно отшлифованных в сознании. Все элементы его прозы были известны и даже врывались время от времени в текст то знакомой «метелью слов», то монтажностью эпизодов. И все же это было — в целом — совершенно новое и удивительное явление и в прозе своего времени, при всех сходных чертах решительно выделявшееся из современных ей образцов «новой стилистики». После тяжеловесной, мощной, буйной густоты прозаиков двадцатых годов, смотревших на мир в тысячи увеличительных стекол и бросавших на общий абрис эпохи детали невероятной интенсивности, после этой густоты и пластичности Островский с его податливой стилистикой казался, пожалуй, бесплотным, воздушным, насквозь духовным. Он вроде бы шел в своем стиле точно за событием, за сюжетом, за эпохой, и стилистика его мгновенно и просто менялась, отражая малейшие колебания внутреннего духовного пути. Островский нащупывал самую основу того, что порождало все эти новейшие стили,— новое соотношение человеческого, личного сознания и беспредельности революционной эпохи.

На смену критическому созерцанию мира шло художественное сознание, стремящееся прямо пересоздать мир, яростное в этом своем стремлении, невиданно активное в желаниях. Самую литературу оно воспринимало не как вымышленный мир, отражающий реальность, но как некую новую форму самой реальности, как продолжение действительной жизни, как активное бытие, непосредственно организующее текст.

Этот новый закон и воплотил Островский.

Здесь — разгадка макроструктуры его прозы и секрет ее воздействия на миллионы читателей.

Первое общее ощущение от текста Н. Островского — ощущение скорости. Ворвался, понесся, побежал, устремился, налетел, сорвался с места, закружился в пляске,

заметался, круто повернул, оборвал шаг... Ни мгновения покоя. Ритм стремительной, лихорадочной спешки, скорость предельная, безостановочное выкладывание сил. Корчагин «спешит жить». Спешит сам и других подгоняет. Эта спешка даже не рассчитана во времени и не привязана ко времени, здесь скорость потеряла самое ощущение времени. Время уплотнилось, сжалось, время исчезло. Мы увидим далее, что это ощущение, при котором уже нет отдельно, вне человека существующих времени и пространства [1], а есть творящее их движение и действие,— вот что имеет решающий смысл в философском плане повести. Но в данный момент нас интересует художественная логика. Ощущение спрессованного времени создается у Островского не только и не столько даже глаголами действия, сколько строением текста. Самый взгляд, самый тип зрения предполагает и готовит это всесозидающее движение.

Возьмем маленький отрывок, вполне характерный для Островского, а главное — не окрашенный никаким явно воспринятым из других книг внешним стилем. Вот просто рассказывает, как было дело:

> «Не успел Павка и пикнуть, как поп схватил его за оба уха и начал долбить головой об стенку. Через минуту, избитого и перепуганного, его выбросили в коридор.
>
> Здорово попало Павке и от матери.
>
> На другой день пошла она в школу и упросила отца Василия принять сына обратно...»

Теперь попробуем хронометрировать этот текст. Смотрите. Сначала — крупный план: секунда, разросшаяся до бесконечности; повествование идет со скоростью прямого действия, то есть с той скоростью, с какой в реальном времени долбит поп Павкиной головой об стену. Герой не успевает пикнуть, как все уже свершается. Мы не заметили, а уж прошла целая минута, и уже перед нами общий план, общее время: избили, выбросили в коридор. И тут мы не заметили, как прошел целый день. Теперь мы видим уже не общий план даже, а сверхобщий: здорово по-

---

[1] А. Фадеев писал Островскому, что в повести мало чувства пространства. «Этого у тебя не хватает; порой кажется, что люди действуют в безвоздушном пространстве». Фадеев считал это недостатком. равно как и то, что многочисленные герои Островского не налиты «плотью».

Моя задача — показать, что «недостатки» суть неизбежное продолжение достоинств.

пало Павке и от матери. И после этого символического отсыла опять-таки сразу, без перехода — новое конкретное, четкое действие: пошла в школу... На протяжении пяти строк трижды переменился масштаб времени; общее сомкнулось с частным; мгновение — с протяжением; сиюминутное — с завтрашним и всеобщим.

Принцип повествования у Островского связан с совмещением разных планов. Островский описывает волосы Риты Устинович, в следующей фразе говорит, что Сережа Брузжак «узнал от нее очень много нового» (общий план!), а потом, сразу, показывает тюк литературы и маленькую книжку комсомольского устава, переданный Ритой Сереже. Этот-то принцип и позволяет Островскому после крупноплановых эпизодов жизни Корчагина, неожиданно свертывая действие, сообщать: «Два года провертелся Павка на этой работе...», «Уже год носился по стране Павел Корчагин...», «Прошло два года...».

Сталкивается, совмещается мгновенное и бесконечное. Во фразе. В абзаце. В главе. В целой книге, построенной как бы из конечных, мозаичных, точечных эпизодов, сквозь сочленения которых просвечивает текучее неуловимое время, а здесь, внутри эпизодов, внутри действия и сознания времени не замечают, его нет, и сама категория времени не нужна. Человек более не подчинен времени, как внешнему ритму. Человек диктует себе время сам, исходя из своей активности.

Этот принцип определяет у Островского манеру видеть вещи. Пространственное целое у него составляется из неожиданно крупно увиденных частностей, частей, частиц. Он видит часть, а не целое. Не говорит: он шел. Говорит: тяжело переступали ноги. Конкретная часть целого. Не Павел повернул коня — жесткая узда повернула коня. Не Павел смотрел на Климку — два огромных блестящих глаза смотрели. Не Павел купался — загорелое изгибающееся тело плыло на середину озера. Бандит, который нападает на Павла в Киеве, не имеет лица, но только части лица: большой череп, могучую челюсть, черноту бороды... Он душит Павла: мы видим только цепкие пальцы, обхватывающие шею... Человек более не подчинен внешним законам пространства, в пространственных ориентациях он исходит из своих собственных действий. Поэтому целое складывается только из существенных для него, человека, частей. Действие — из жестов. Движение — из точек. Быстро попрощались. Цепко схватился за железные поручни

паровозных ступенек. Полез наверх. Обернулся... Именно это ступенчатое, прерывистое, скачущее движение от частного к общему и создает, кстати, у Островского то неповторимое ощущение свежести взгляда, которое, между прочим, заставило американских критиков, весьма придирчиво судивших «Как закалялась сталь» по ее выходе в Америке, признать за писателем «дар символической недоговоренности». Одна из хрестоматийных сцен повести — известие о смерти Ленина — всецело обязана своею силой этому принципу недоговоренности, восприятия целого по частям:

> «Телеграфист быстро записал прочитанное, и, бросив ленту, оперев голову на руку, стал слушать:
>
> «Вчера в Горках скончался...» Аппарат стучит точки, тире, опять точки, опять тире, а он из знакомых звуков уже сложил первую букву и занес ее на бланк,— это была «Л». За ней он написал вторую — «Е», рядом с ней старательно вывел «Н», дважды подчеркнул перегородку меж палочками, сейчас же присоединил к ней «И» и уже автоматически уловил последнюю — «Н»...
>
> Аппарат продолжал стучать, но случайно наткнувшаяся на знакомое имя мысль вернулась опять к нему. Телеграфист еще раз посмотрел на последнее слово — «ЛЕНИН». Что?.. Ленин?.. Хрусталик глаза отразил в перспективе весь текст телеграммы (хрусталик — не глаз! — *Л. А.*)... Несколько мгновений телеграфист смотрел на листок... Он повернул к своим товаркам помертвевшее лицо, и они услыхали его испуганный вскрик:
>
> — Ленин умер!
>
> Весть о великой утрате выскользнула из аппаратной в распахнутую дверь и с быстротой вьюжного ветра заметалась по вокзалу, вырвалась в снежную бурю, закружила по путям и стрелкам и с ледяным сквозняком ворвалась в приоткрытую половину кованных железом деповских ворот...»

Вдумаемся в эту сцену. Она недаром стала хрестоматийной. Переживание обнажено до последней простоты, оно возникает открыто, на наших глазах, оно останавливается каждое мгновение, и мы знаем при этом, что оно неостановимо. Вся художественная динамика повести Ост-

ровского сконцентрировалась в этой поразительной сцене: точка, точка, копится что-то механически, автоматически, по частицам... и вдруг — не уловили, когда! — уже несется бураном, вьюгой, метелью по всему миру. Бездонное, беспредельное движение, бездна в глубине, а здесь, на поверхности,— мозаика: точки, части, мелькание жестов, мелькание эпизодов, мелькание лиц...

Вернемся теперь еще раз на поверхность текста. Итак, здесь есть элементы старого и нового «классического» стиля. Но это островки, возникающие и исчезающие мгновенно. Что между ними? Нет ли какой-нибудь стилистической закономерности в том основном поле текста, которое не схвачено явно бороздами хрестоматийной стилистики и составляет его основную массу? Совершенно очевидно, что «классические» включения, разбросанные там и сям на его поверхности, не решают главной идейно-художественной сверхзадачи,— но эта задача решается, и решается именно там, где лежит нетронутое влияниями, собственно Островским пережитое, непосредственное и самобытное повествование, которое, в сущности, держит на себе всю макроструктуру книги и составляет ее плоть. Этот непосредственный и по внешности бесхитростный рассказ («запись фактов») тоже имеет свою структуру, свой ритм и дыхание. Попробуем найти здесь внутренний принцип. Вчитаемся.

> «Первое, еще не осознанное, но незаметно вошедшее в жизнь молодого кочегара чувство было так ново, так непонятно-волнующе. Оно встревожило озорного, мятежного парня... К своему чувству подходил Павел с осторожностью и опаской... готовый дать резкий отпор всякой насмешке и пренебрежению к нему, кочегару, со стороны этой красивой и образованной девушки».

Не правда ли, вы опять что-то смутно припоминаете: какой-то всеобщий, с детства покоривший вас удивительный мир чувств и действий приключенческой литературы, какой-то интернациональный «стиль», усвоенный всеми нами через Вальтера Скотта, и Дюма-отца, через Жюля Верна и Мельвилла, через десятки книг, которых вы никогда не «изучали», но которыми зачитывались?

> «И он по-приятельски провел по руке смущенной девушки своей холодной ладонью...»

Что-то тут заключено, в этом типе рассказа... Что? Непрестанное изумление миру — великий секрет приключен-

ческой литературы. Теперь еще раз вчитайтесь в Островского; следите за эпитетами, но не за смыслом, а за ритмом эпитетов:

> «Павел рассматривал ее с каким-то странным любопытством. Рита была в полосатой блузке и синей недлинной юбке из простой ткани, куртка мягкого хрома была переброшена через плечо. Шапка непослушных волос окаймляла загорелое лицо...»

Островский, как известно, привел в повести имена тех, кого запоем читал в юности: Войнич, Джованьоли, Купер... По свидетельству Б. Шиперовича, формировавшего в 1936 году личную библиотеку Островского, он и потом продолжал любить приключенческие книги, особенно Жюля Верна, Стивенсона, Конан Дойла, Эдгара По, Дюма-отца. Была еще одна книга, которая поразила в детстве его воображение — это анонимное издание «Гарибальди».

«Гарибальди толкнул дверь и вошел... Солнце своими золотыми лучами ярко озаряло хорошо знакомое лицо...

Глаза молодого воина загорелись, он взглянул на прекрасное лицо девушки...

Посмотрела она на герцога своими прекрасными синими глазами...»

Через пятнадцать лет Островский процитирует в своей повести последнюю, засевшую в памяти строку и прибавит: у Тони Тумановой «тоже синие глаза». И на следующей странице: «Тоня посмотрела на него искрящимися, насмешливыми глазами...»

Какой же контур духовного состояния эта стилистика позволяет ему выразить? Собственно, к Островскому-писателю отсюда только одно и переходит: ритм эпитетов. «Срубил неумолимым ударом лихой буденновец не успевшего вскинуть к плечу винтовку легионера...» Эпитет выдвинут вперед, он прост, он не столько определяет предмет и даже не столько выявляет отношение автора к предмету, сколько придает всему описанию некий обостренно-удивленный, то ликующий, то яростный, но всегда неистребимо обновленный склад. «И шашка, описав *искровую* дугу, впилась в *голубой* квадрат фуражки... Но *горячий* конь отпрянул в сторону...»

Чтобы ушла первозданность происходящего, надо убрать эпитеты или сломать их ритм. Совершенно случайно, в силу совпадения обстоятельств детского чтения, этот ритм эпитетов был воспринят Островским из подвернувшейся ему в детстве книжки о Гарибальди. Он мог бы

быть воспринят и из других источников, из русской былины, например. На чем реализовалось бытие — вопрос более частный по отношению к самому бытию, духовное же бытие и Островского, и его героя предполагало это романтическое удивление, эти огромные, изумленные глаза, это первозданное восприятие обновившегося мира, в котором все было новым. Островский точно выявлял состояние, которым была чревата эпоха,— художественные эквиваленты тому состоянию как раз и искала новая литература.

Собственно, через ритм эпитетов разгадывается и молодой Горький:

«Море, огромное, лениво вздыхающее у берега,— уснуло и неподвижно в дали, отлитой голубым сиянием луны. Мягкое и серебристое, оно слилось там с синим южным небом и крепко спит, отражая в себе прозрачную ткань перистых облаков, неподвижных и не скрывающих собою золотых узоров звезд...

Горы, поросшие деревьями, уродливо изогнутыми нордостом, редкими взмахами подняли свои вершины в синюю пустыню над ними, суровые контуры их округлились, одетые теплой и ласковой мглой южной ночи...

— А-ала-ах-а-акбар!..— тихо вздыхает Надыр-Рагим-оглы, старый крымский чабан, высокий, седой, сожженный южным солнцем, сухой и мудрый старик...»

Горьковский стиль подробно исследован советской литературоведческой наукой (сошлюсь, например, на работу Г. Д. Гачева[1]) не просто как факт литературный, но как выражение совершенно новой философской ориентации личности в революционную эпоху. Вместо концентрической фразы (доведенной до предельного совершенства Толстым и Достоевским), вместо фразы, как бы слоями снимающей с предмета старые ложные покровы, идущей кругами, по спирали, все ближе, ближе к сокровенному,— у Горького возникает фраза-цепь, разворачивающая перед изумленным рассказчиком необозримые богатства мира, фраза разверстая вовне, фраза, стремящаяся вперед, во все стороны, в мир. Вместо прежнего многократного уточнения единого смысла, скрытого под покровами и высвобождаемого оттенок за оттенком, вместо одновременного симфонизма деталей, где смысл как бы мерцает сквозь систему частностей,

---

[1] См. Г. Д. Гачев, Развитие образного сознания в литературе.— В кн. «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении», Изд-во АН СССР, М. 1962.

каждая из которых сама по себе малозначима, здесь разворачивается — дробно, экстенсивно, последовательно — полотно жизни, не столько музыкально-симфоническое, сколько живописное по типу восприятия, выпуклое, построенное на удивительном доверии к слову, к факту, к краске — к сочленению слова, факта, краски — через логичное и раздвигающее — ясное — прозрачное тире... И это бесконечное доверие к бытию, предстающему в законченных, завершенных, прекрасных элементах, доверие к логике и разуму есть в конечном счете то доверие к творящему мир человеку, которое, как мы уже говорили выше, составило философскую основу искусства и литературы революционной эпохи.

Николай Островский, как писатель, по-своему выразил именно это состояние. То, что у молодого Горького воплотилось в стиль густой и усугубленный, подчеркнуто живописный и красивый, у Островского дало модификацию более подвижную и легкую, почти бесплотно-духовную, прозрачно-ясную. Но это то же самое состояние человека, занявшего в мире место бога и творца: перед нами обновленный, словно впервые увиденный мир и обновляющий его, словно впервые появившийся здесь, властный и радостный человек.

Секрет в том, что этот человек уже не воспринимает себя как продолжение вселенной, но наоборот: вселенную воспринимает как свое продолжение. Поэтому давно знакомое окрашивается в его глазах в яркие, первичные, обновленные краски, незнакомое же, потоком хлынувшее к его ногам, мгновенно становится своим, знакомым,— оно только успевает назвать себя, и этого достаточно: синие глаза, лихой буденновец, горячий конь.

Автор повести «Как закалялась сталь» не может рассказывать об этой эпохе, как о привычном.

Он не пишет: Артем обнял Павку.

Он пишет: «Весь измазанный в мазуте машинист... схватил в медвежьи объятья молодого красноармейца».

В чем суть?

Знаем, что Павка — высок, бледен, черноглаз.

И все-таки — «высокий бледный юноша заговорил...». И все-таки — «этот черноглазый юноша...». Знаем, что он работает электриком. И все-таки — «золотыми угольками загорелась в сердце Анны большая хорошая любовь к черноглазому электрику, но он этого не знал...».

Островский словно не знает знакомых героев, не узнает их, вернее, каждый раз узнает их заново, с новым изумле-

нием замечая все те же самые черты, с новым изумлением складывая целое из частей...

Знакомые — незнакомы,— вот внутренний закон, вот живая вода, вот принцип, который властвует в тексте Островского, подчиняя себе ее художественную структуру на всех уровнях: от портретной детали до массовой сцены, от построения абзаца до построения повести.

Повесть «Как закалялась сталь» состоит из двухсот пятидесяти отдельных эпизодов.

В ней действуют двести персонажей.

Двести пятьдесят эпизодов и двести персонажей — на триста страниц текста[1].

Простое сопоставление объемов и чисел: человеческое лицо живет в повести в среднем не более полутора страниц; эпизод — еще меньше.

Не только профессиональным критикам — самому Островскому, наслушавшемуся критиков, эта перенаселенность казалась грехом (помните его слова, сказанные С. Родману: эпизодические персонажи, исчезающие после одного-двух появлений,— недопустимо с профессиональной литературной точки зрения). Но почему, собственно, недопустимо? Ведь воздействие повести на людей — факт! Значит, надо опираться не на старые каноны словесности, а на новую реальную логику, поломавшую эти каноны.

Переходя от микроструктуры текста к его макроструктуре, к построению повести как целого, мы обнаруживаем все ту же внутреннюю закономерность: все раздроблено на точечные элементы, и вот в этом царстве точечности возникает ощущение властного и всеподчиняющего, целостного и безмерного движения.

Островский вводит новое действующее лицо в текст без всяких предисловий и характеристик. Если и дан какой-нибудь беглый штрих внешности или социального положения, то эта характеристика относится даже и не к вводимому лицу, а скорее к ситуации, в которую оно вводится.

«— Я думаю, что здесь должен остаться матрос Жухрай,— сказал Ермаченко, подходя к столу...»

---

[1] Пользуюсь подсчетами проф. Л. И. Тимофеева, автора лучшей (с моей точки зрения) в советской критике работы о художественных особенностях повести Н. Островского. См. Л. Тимофеев, О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь», Изд. Академии педагогических наук, М. 1955.

Так вводится в действие Жухрай, один из главных героев: его представляет нам Ермаченко, который сам-то появился секунду назад так же неожиданно; в этой ситуации мы запоминаем не Федора Жухрая, как личность, а то, что в красном партизанском отряде оказался какой-то матрос, и вот его теперь оставляют в городке.

Как правило же, Островский вводит героя, вообще никак не представляя его, а просто называя фамилию: «сидевший наискосок от Булгакова Стружков...» и т. д.,— так, словно в этом сдвинувшемся с мест, мелькающем хаосе лиц, людей, званий он уже давно — где-то до действия — успел всех узнать и теперь встречает их на заранее известных ему местах.

И так же уходят эти многочисленные герои со страниц в жизнь. Второстепенные, третьестепенные лица исчезают неожиданно, как и появились. Но даже когда из романа уходят навсегда сквозные герои повести и Островский должен был бы по традиции проводить их какими-то специальными словами, он не ощущает, что этот момент последний,— человек исчезает в метели, как и явился из метели, он всегда может уйти, но всегда может возникнуть вновь: «Где сейчас Жухрай?.. Года полтора назад я как-то прочел в «Известиях» краткую заметку о награждении его вторым орденом... (сейчас Жухрай исчезнет из повести! — *Л. А.*). Он был тогда в Туркестане. Но сейчас не знаю, где он...» То ли это бытие в романе, то ли бытие вне романа. Это бытие. Там и здесь. Даже когда Островский точно знает, кто перед его героем, он словно нарочно размывает грань знакомости. Чужанин... (Чужанин! — не без труда вспомнили вы седьмую главу первой части.) «Несколько раз в этот день Корчагин силился вспомнить, где он слыхал эту фамилию, но так и не вспомнил». Люди не исчезают: выйдя из романа, они уходят в жизнь, они... ближе или дальше в объеме памяти. Это все тот же принцип: *знакомые — незнакомы, а незнакомые — знакомы.* Сама категория знакомости размыта. Между человеком, которого мы вместе с автором знаем лично, и человеком, чей силуэт лишь мелькнул в жизненной метели, нет грани, нет качественной разницы. Не частная до конца знакомая писателю личность оказывается внутренним центром движения, а могучий, всеподчиняющий, надо всем стоящий вихрь, владеющий этим скользящим движением людей и в то же время создаваемый их волей и действием. Закон этот и делает текст повести внутренне органичным. Я процити-

рую сейчас еще один ставший хрестоматийным отрывок из «Как закалялась сталь». Весь пластический художественный мир Островского выражен здесь: ураганный вихрь, втянувший людей в цепи, в ливни, в копошащиеся потоки, а надо всем — ощущение невидимого обруча, опоясавшего и стянувшего этот метельный вихрь, обруча, стальной линией очертившего вихрю единство, смысл и цель.

Вот этот хрестоматийный кусок:

> «Целую неделю городок, опоясанный окопами и опутанный паутиной колючих заграждений, просыпался и засыпал под уханье орудий и клекот ружейной перестрелки. Лишь глубокой ночью становилось тихо. Изредка срывали тишину испуганные залпы: щупали друг друга секреты! А на заре на вокзале у батарей начинали копошиться люди. Черная пасть орудия черно и страшно кашляла. Люди спешили накормить его новой порцией свинца. Бомбардир дергал за шнур, земля вздрагивала. В трех верстах от города, над деревней, запятой красными, снаряды неслись с воем и свистом, заглушая все, и, падая, взметали вверх разорванные глыбы земли.
>
> На дворе старинного польского монастыря была расположена батарея красных. Монастырь стоял на высоком холме посреди деревни.
>
> Вскочил военком батареи товарищ Замостин (вот оно: знакомый незнакомец! — *Л. А.*)...
>
> Сегодня у большевиков большое оживление. В «цейс» видно движение их частей. Вдоль железнодорожного пути к Подольскому вокзалу медленно катился бронепоезд, не прекращая артиллерийского обстрела. За ним виднелись цепи пехоты...»

И — железная пурга! Уханье, клекот, вой, свист — свинцовый ливень. Всё человеческие чувства властно захвачены, присвоены себе этим стальным ураганом: земля вздрагивает, орудие кашляет, и люди, копошащиеся в центре этого смерча, кормят собою землю, кормят страшную пасть орудия; люди собраны в лавины, в цепи, в окопы, в части и квадраты, и вот они врываются на страницы и сразу бросаются в события, как Сережа Брузжак, выскочивший на улицу, увлеченный вихрем, побежавший вместе с красноармейцами в штыковую атаку и затем ушедший воевать дальше...

Николай Островский дробит внешний мир — дробит текст на маленькие кусочки, дробит движение на мгновен-

ные точки, дробит портрет на частичные детали, каждый раз заставляя нас изумляться соединению этих частиц в целое: в лицо, облик, поступок, в стремительное действие. Поразительной интуицией он доводит пластический, видимый, осязаемый мир до той степени раздробления и податливости, когда эта взбудораженная и бродящая масса становится предельно чутким резонатором и уловителем молнии, которая ударит в этот хаос и возвестит ему смысл.

Бросим теперь взгляд и на вершину сюжетного строения повести. Вершина — множится! Я имею в виду уже описанную критиками систему спутников Павла Корчагина. Они все время либо подменяют, либо готовы подменить Павку во внешнем действии. В первой части таких спутников трое. Сначала Климка. В черновых вариантах повести Климка и заменял Павла: подслушивал, как Прохошка обидел Фросю. Потом этот эпизод был переброшен Павлу. Затем — Сережа Брузжак, как бы начинающий роман Павла и Риты. И наконец — Иван Жаркий, довоевывающий за Павла под Перекопом. Такие же спутники во второй части: Лисицын дублирует Павла в Берездове, Панкратов — в сценах борьбы с оппозицией, Эбнер — в болезни. Впрочем, кроме этих шести явных, в повести есть еще добрых два десятка персонажей, отдаленно повторяющих жизненный путь Корчагина. Некоторые критики, удивленные такими сюжетными «излишествами», писали, что это «слабости формы». Не думаю. Это новый закон. Внутренний закон художественной структуры, воплощенный Островским на всех этажах здания его повести. Внешний контур судьбы главного героя дан так же, как и вся периферия действия: движущимися точками. Пунктиром. Павел исчезает со страниц и вновь появляется. Но что-то, движущее им, идет сплошной, стальной линией, мгновенно вселяясь в его двойников и спутников, властно проходя через мириады молекул, выявляя высший контур в хаосе множественного, многократно сдублированного, массовидного, мчащегося и творящего мира.

Нет, нельзя этот мир переписать другими словами, другими приемами, в другом ритме, чем это сделал Островский. Все пропадет. Круг видимых поступков, непосредственных действий, осязаемых элементов понят, построен и написан в повести именно так, что он должен испытать великий *удар сознания.*

Перейдем теперь к средствам, выявляющим в тексте эту сторону драмы.

«Как закалялась сталь» начинается с прямой речи. Краткие реплики, бегущие наперебой диалоги, короткие ремарки от автора, похожие на те же реплики. Узор текста составляется из многоголосья. Все — говорят: охотно, легко, беспорядочно.

Потом обнаруживается, однако, в этом бурлящем узоре некая подспудная тяжесть, словно внутренний стальной стержень под текучим орнаментом. Вслед за ошеломляющей вестью: «Царя скинули!» — входит в повествование первое деловое совещание пришедших в Шепетовку красногвардейцев. Речи тяжелеют, разрастаются, сжимают авторские ремарки до тоненьких прокладок. Устное слово прочно входит в текст. Потом вместе с немцами влетает в повесть первый приказ: два параграфа. Вместе с большевиками — воззвание ревкома ко всем трудящимся города Шепетовки. Вместе с революционной эпохой врезается в жизнь героев сила слова: властная, зажигательная и грозная. Она входит в самую сердцевину действия, и вы ощущаете, как на его периферии начинают как бы резонировать частности, которые ранее могли показаться зыбкими и необязательными. Повсюду были рассыпаны разрозненные сведения о том, какие читают герои книги. Раньше это оставалось бы подробностью «становления характера». Время от времени возникала тема: хорошо поют на Украине! Раньше это осталось бы подробностью «экзотического фона». Но вот начинает действовать какой-то новый ритм. И герои любимых Павлом книг: Овод, Гарибальди, Спартак — входят в его жизнь, как прямые учителя, как волевые пророки, как новая реальность его жизни. И пение — уже не столько подробность быта, сколько серьезнейшее действие, во время которого герои ощущают свое внутреннее единство, как реальнейшую реальность, более властную, чем то, что мы можем ощупать. И, соединяя все эти детали в единое действие, ширится поток слов, речей, выступлений, молнией летящих во все концы бумаг, писем, дневников, совещаний, митингов, съездов — всеподчиняющий поток, получивший невиданную силу.

Я подсчитал, что общий объем этих элементов: речей, дневников, писем, рассказов, докладов и цитат — составляет вообще около одной десятой всего текста повести. Это очень много. Любопытно, что в отброшенных редакторами черновых частях, не вошедших в канонический текст повести,— такого материала еще больше (очевидно, его в первую очередь и отбрасывали, как «документаль-

ный»). И еще одно обстоятельство примем во внимание: эта десятая доля не рассеяна по тексту статически, в ее распределении есть своя динамика, этот поток по ходу действия нарастает, подчиняет себе текст, побеждает в нем, так что если смотреть в движении, то уже не одна десятая, а, в сущности, девять десятых ощущения подчинены этому надвигающемуся и несущемуся потоку.

И опять-таки, само по себе господство устной речи (бытовой или деловой, летучей, митинговой, фиксируемой в мгновенных документах: газетах, донесениях, письмах) не новость в литературе нового времени. Эпоха революции сдвинула представления о старых литературных канонах: разностильность, чересполосица манер, вихрь речи, закруживший прозу,— все говорило о стремлении преодолеть старое, профессиональное, кабинетное «письменное» слово и ощутить слово гласное, живущее, неотделимое от говорящего. Литературу интересовало уже не столько условное значение, сколько безусловное бытие слов. И это тоже была попытка отыскать высший смысл сорвавшего все с мест вихря.

В одной из статей об Островском С. Трегуб проводит любопытнейшее сравнение первопечатного журнального текста повести (из первой главы) и соответствующих абзацев издания книжного (подготовленного редакторами для отдельного издания) [1]. Сравнение поучительное. Меняется порядок слов в описаниях; уходят слова лишние, «нарочитые и ненужные», как говорил сам Островский; проясняется и упрощается структура фразы. Но один элемент в тексте остается при всех условиях практически неизменным: прямая речь. Она переходит из варианта в вариант, не поддаваясь адаптации, как стальной стержень, скрепляющий повествование. Она несдвигаема — прямая речь героев, или речь автора, если она построена, как прямая. Она есть точка отсчета в тексте. Первоэлемент языковой структуры повести Островского — произнесенное слово.

Слово приобретает совершенно новую роль. Оно одновременно и полегчало и потяжелело. Полегчало на поверхности текста — как знак предмета, как обозначение происходящего, как податливый служебный элемент художественной ткани. И потяжелело — как *факт действия*, как

---

[1] См. «Литературная Россия», 1967, № 4 (212).

непосредственное бытие, как реальность, безусловная и безотносительная к литературному приему.

Там, в описании, слово еще более смягчилось, утоньшилось.

Здесь, в речи, слово еще более выпрямилось, затвердело.

Ток, пробегающий между двумя этими полюсами, и определяет внутреннюю драматичность текста повести.

Вот особенность интонации Островского — не только повести «Как закалялась сталь», но и всех других его текстов: статей, писем, интервью. Не говорит «парень». Говорит: «паренек», «парнишка», «парняга». Не ветер, а ветерок у него. Не город — городок... Ласкает слова (помните: у М. Шолохова — приласкала пуля Григория)... И чем жесточе, страшней, трагичней реальность, тем сильней действует усмешечка, непобедимый этот просвет между тем, что видишь, и тем, что знаешь... Словно это текучее все пустяк: ветерок, городишко, мелочи, а истинное — где-то там, в ином измерении.

Известно, что, давая портрет человека, Островский твердо и неизменно прикован к одному — к глазам. Все остальное он может заметить или не заметить: фигуру, полноту, цвет волос... Глаза отмечает при любых обстоятельствах, и часто — только одни глаза. Глаза не деталь портрета. Больше. Это прямой вход в душу. Прямое действие воли и характера. «Его *остановил взгляд* Корчагина, и он запнулся»,— это не просто изображение взгляда, это действие взглядом. Это мгновенный выход на поверхность той корчагинской духовной энергии, которая непрестанно копится под мерцающим коловращением и суматохой внешних действий. Жизнь, лишенная идеи,— та же мертвость. Но властная над жизнью смерть не властна над одним — над сознанием. Несколько раз автор «Как закалялась сталь» описывает смерть. Люди, лишенные корчагинского сознания, умирают так, словно переход их в смерть — чисто количественное, телесное перемещение. «Проломили череп немцу. Тело мешком свалилось в проход...», «Разлетелись, как гнилые арбузы, две петлюровские головы...», «У стены, извиваясь червяком, агонизировал большеголовый». Тут и смерти-то нет, конца нет, а есть просто превращение безыдейной материи из движущейся в неподвижную.

Но есть одна смерть, которая описана как бы обратным приемом. Вот это место из рассказа о казни шепетовских комсомольцев.

«Три дня повешенных не снимали. У виселицы день и ночь стоял патруль... На четвертый день оторвался товарищ Тобольдин, самый тяжелый, и тогда сняли остальных и зарыли тут же».

Вот! В одном случае убивают слепое, уже заранее мертвое тело, в другом — даже и мертвое тело будто продолжает жить, оживленное властным и прямым словом «товарищ». Островский зовет мертвого. В этом своеволии — стальная логика. Есть идея, она выше жизни и смерти. Жизнь и смерть каждого как бы сближены, перемешаны в образной структуре повести, чтобы высшая идея могла прорубать в этом смешавшемся мире свою властную грань.

Теперь, возвращаясь к стихии речи, к тяжелым сказанным словам как к элементу стилистического строя прозы Островского, мы понимаем, что это отнюдь не элемент орнамента: в словах, гул которых разносится во все концы повести, заключен всесильный смысл. Когда Гришутка Хороводько просит Корчагина: «Ты скажи нам речь обязательно, а то как же? Без речи не подходит...» — то мы чувствуем: это не просто внешняя традиция. Когда читаем: «Корчагин получил назначение... и уже через неделю... актив слушал его первую речь», — чувствуем: слово-то и есть дело! Когда Островский пишет: «Корчагин говорил, сам не зная того, последнюю свою речь на большом собрании»,— то это не просто конец говорения, это — трагическое прощание героя с тем, что давало ему силы жить и было для него больше самой жизни.

Речевая стихия революционной эпохи представлена в повести «Как закалялась сталь» во множестве вариантов: речь высокая, митинговая и низкий уличный жаргон, язык летучих приказов и язык деловых бумаг, условная революционная символика и элементарная канцелярская вязь,— и все это пропитывает текст, гнездится в спорах, в выкладках («Я вчера собрал немного цифр!.. Девяносто процентов падает на молодняк, среди которого только что принятых на работу семь процентов»), и возносится над повседневными спорами громогласным возглашением («Итак, товарищи, представители от делегаций в сеньорен-конвент всероссийского съезда избраны также и в совет делегаций»), и, выплеснувшись, заполняет весь объем, все просветы и пустоты действия кипящим и страшным, как лава, криком: «Да-ешь!..»

Мы уже не знаем, что такое сеньорен-конвент, мы не помним, сколько процентов молодняка ломает инструмент

в мастерских, но у нас создается общее ощущение: речевая стихия вышла из берегов и заполнила весь текст. Специфическая лексика проникает в обыденную прозу, смыкаясь с ней, обтекая ее. «Ячейковые собрания обеспечены? Да? Хорошо. Сам сейчас приезжай с секретарем райкомитета на совещание. Вопрос с дровами хуже, чем мы думали. Приедешь — поговорим»,— треть этой деловой, обычной фразы состоит из новых слов, из терминов революционной эпохи, понятных лишь в атмосфере эпохи. Не дрова — «вопрос с дровами»! Не Дубава — «вопрос о Дубаве». Не хамство Файло — «вопросы быта», которые «заслонили разбираемое дело». Оно стало «сигналом»...

В одной из работ литературоведа П. Палиевского есть интересная мысль о том, что новые стили XX века, втянув в орбиту литературы все богатство стихийных, интеллектуальных, политических движений времени и дав писателю невиданную ранее возможность участвовать в прямой, «газетной» борьбе за умы, принесли с собой также и противоядье от этой властной стихии — непременную иронию. Никогда остроумие не становилось столь обязательным признаком художественного текста, как у писателей XX века. Ирония — спасение от «чистой мысли», «чистого материала», «чистого документа», пущенных в художественную ткань. Возьму пример из современной прозы: «В тридцатом годе, когда с *твердым решением* пришли» (Вас. Аксенов, «Дикой»)... Между раскавыченной цитатой, включенной в текст, и автором — чуть заметный просвет, едва уловимая ирония делает этот ссылочный элемент частью характерной речи, частью орнамента, обозреваемого как бы извне.

Проза Островского бывает веселой и радостной, ликующей или жестко насмешливой. Но она нигде не бывает иронической. Не извне, а изнутри слышит он цепь речей, перекатывающуюся из уст в уста. Мы помним усмешку, просвет между автором и *миром вещей*: «городишко», «ручонка», «ветерок». Но между автором и *миром понятий* нет просвета и дистанции, нет границы. Понятийные агрегаты входят в язык властно, прямо и просто, не как элементы характерного орнамента или внешнего действия, но как знаки и символы («сигналы»! — сказал сам Островский) всепобеждающего мира сознания. Это — логика сознания, живущего всерьез, живущего монолитно и едино.

Прямым вторжением этих расплавленных стальных потоков в пунктирно-изменчивый, раздробленный круг внешнего действия и завершается неповторимый стилистический рисунок прозы Николая Островского.

> «Сюда, в эту тишину, приехал он, чтобы подумать над тем, как складывается жизнь и что с этой жизнью делать. Пора было подвести итоги и вынести решение...»

Я цитирую третий знаменитый кусок повести — попытку самоубийства. Вся магическая сила этого хрестоматийного отрывка пропадает мгновенно, если мы уберем из него документальную, тяжелую лексику, все это «подведение итогов и вынесение решения». Словно застывающая магма, схватывает текст воедино сплошная, заполняющая все, непрерывная мысль:

> «Для чего жить, когда он уже потерял самое дорогое — способность бороться? Чем оправдать свою жизнь сейчас и в безотрадном завтра? Чем заполнить ее? Просто есть, пить и дышать? Остаться беспомощным свидетелем того, как товарищи с боем будут продвигаться вперед? Стать отряду обузой? Что, вывести в расход предавшее его тело? Пуля в сердце — и никаких гвоздей. Умел неплохо жить, умей вовремя и кончить. Кто осудит бойца, не желающего агонизировать?..»

Теперь всмотритесь, как после этого исповеднического монолога будут описаны внешние действия Павла. Жизнь и смерть окажутся на мгновенье уравнены: живое тело станет действовать пунктирно, механично, как бы частями («рука... пальцы...»), между тем как все живые слова втянет в себя маленький, холодный браунинг:

> «Рука его нащупала в кармане плоское *тело браунинга*, пальцы привычным движением схватили рукоять. Медленно вытащил револьвер.
>
> — Кто бы мог подумать, что ты доживешь до такого дня?
>
> *Дуло презрительно глянуло* ему в глаза. Павел положил револьвер на колени и злобно выругался.
>
> — Все это бумажный героизм, братишка! Шлепнуть себя каждый дурак сумеет всегда и во всякое время. Это самый трусливый и легкий выход из положения. Трудно жить — шлепайся. А ты попробовал эту жизнь победить?..»

Вы уловили момент, когда осуществилось тут внутреннее решение? Когда ударом тока прошла мысль о высшем значении, о *смысле?* Кто бы мог *подумать!..* И мгновенно одолевшее жизнь сознание тотчас послало нам сигнал победы: смешливое «братишка»! И вновь широко потекла прямая исповедь, заряженная таким током идейности, что может она сделать невероятное: самое жизнь победить...

Так совершается в повести «Как закалялась сталь» действие стилистики, действие текста. Есть в этом тексте свой закон, своя структура и бытие. В нем точно выявлено состояние души и состояние мира, ее породившего.

Что означает колобродящее, раздробленное, скользящее микростроение повести Островского, ее мерцающая многолюдность, ее податливая пластика?

Мир сдвинут, открыт на изломах, раздроблен и взорван в его внешнем течении. И все более дробится, расчленяется, рассыпается по ходу повести этот мир пластический: переезды и поступки, жесты, цвета, запахи.

Но мир скован, замкнут, стиснут воедино изнутри: мыслью, идеей. Мир пересоздан волей. И все более крепнет, твердеет, воцаряется в повести этот стальной поток: слова, мысли, знания, убеждения, воля.

Книга Островского — автопортрет революционной эпохи.

Вот разгадка того, что внутренняя организация повести, необычная с точки зрения старых законов классической литературы, столь содержательна по своей сути: она несет в себе новый закон. И вот в чем секрет поразительного действия этого текста на читателей и тогдашнего и нашего времени: этот текст не просто описывает, но выражает собой бытие героя; нельзя пересказать эту жизнь другими словами: жизнь героя выявлена в бытии именно этого текста. Текст — лава, в которой застыл и отпечатался ход извержения; нужно именно извержение, чтобы получился такой необычный и мощный узор.

Вы читаете о жизни Корчагина — и уже самим ритмом, воздухом и плотью языка выявляется и подкрепляется в нашем сознании жизненный путь героя. Иначе бы вы не поверили. Иначе судьба эта не стала бы фактом литературы. Иначе бы просто ее не было для нас.

Но она есть. Поговорим об этой судьбе. Об исторических истоках и об историческом смысле воплощенной в книге Николая Островского судьбы Павла Корчагина.

III. СУДЬБА

Судьба, воплощенная в этой книге, вот уже около сорока лет приковывает к себе внимание исследователей. По мере того как повесть Н. Островского из явления своего времени становится явлением все более широкого исторического масштаба, представшая в ней судьба осмысляется во все более широком философском контексте. Было время, когда главным пунктом этого осмысления оказывалось простое сравнение повести с породившим ее реальным материалом, сравнение героя с автором. Как формулировали вопрос в ту пору, надо было выяснить: являются ли Корчагин и Островский одним и тем же лицом? Сегодня эта проблема уже не кажется столь важной. Сколько лермонтовского в Печорине? В исчерпывающей ли степени воплотилась в «Истории моих бедствий» конкретная биография средневекового богослова Пьера Абеляра, влюбившегося в свою ученицу? Все это важно до тех пор, пока мы ищем в книге только документальных свидетельств о ее времени. Но когда нас интересует воплотившаяся в книге духовная судьба (то есть именно то, чем эта книга выделяется из тысяч других документальных свидетельств о своем времени), то в центр внимания становится не эмпирическая, а художественная и философская диалектика, воплощающая не цепочку фактов из жизни писателя, а встающий из этой цепочки смысл его бытия. Может быть, это звучит как парадокс, но с каждым новым столетием «лирический герой» «Былого и дум» будет все больше вытеснять в сознании людей образ жившего в Англии одинокого русского политэмигранта. Легенды сильней фактов именно потому, что в легендах факты высвобождают свой смысл. Построенная на фактах легенда о Корчагине переходит из своего времени в века именно потому, что конкретная жизнь Островского, похожая на жизнь тысяч его современников, комсомольцев двадцатых годов, выявила в легенде, повести, в новой этой художественной реальности исторический, философский и моральный смысл, скрыто заложенный, рассеянный, рассыпанный в тысячах ушедших конкретных жизней.

Судьба Корчагина как духовный феномен все явственнее встает сегодня в широкий историко-культурный контекст, связанный с судьбами России, шире: с судьбами человечества в новое время.

Проследим эту жизнь, попробуем понять ее содержательный смысл, ее пафос, ее итог. И начнем с начала. С первой страницы, с первых строк.

«— Кто из вас перед праздником приходил ко мне домой отвечать урок — встаньте!

Обрюзглый человек в рясе, с тяжелым крестом на шее угрожающе посмотрел на учеников...

— Идите-ка сюда, голубчики!.. Кто из вас, подлецов, курит?

Все четверо тихо ответили:

— Мы не курим, батюшка.

Лицо попа побагровело.

— Не курите, мерзавцы, а махорку кто в тесто насыпал? Не курите? А вот мы сейчас посмотрим! Выверните карманы...

Трое начали вынимать содержимое своих карманов на стол...

— А ты что, как истукан, стоишь?

Черноглазый, глядя с затаенной ненавистью, глухо ответил:

— У меня нет карманов,— и провел руками по зашитым швам.

— А-а-а, нет карманов! Так ты думаешь, я не знаю, кто мог сделать такую подлость — испортить тесто... Марш из класса! — Он больно схватил за ухо и вышвырнул мальчишку в коридор...

Выгнанный Павка присел на последней ступеньке крыльца...»

Вглядимся в это мгновенье. Судьба, которая начинается сейчас,— не простая судьба. Придет время, и западные специалисты по коммунистической России назовут Корчагина ключевой фигурой, а повесть «Как закалялась сталь» — ключевым произведением ключевого периода новой русской истории; и Геринг перед Нюрнбергским трибуналом станет глухо говорить: «Мы не знали и не поняли советских русских; они были и останутся загадкой; русский человек всегда был загадкой для иностранца...» — а ведь штудировали, вводили в программы для шпионских школ, изучали книгу Островского! Понимать не понимали, а где копать — чувствовали! В истории Корчагина заложен огромный символический смысл.

Вдумаемся в первую сцену повести: в ней, как в капле, уже заключено новое мироощущение, перевернувшее все прежние представления об этике и морали.

Значит, следов махры не найдено, улик нет, и, в сущности, поп не наказывает Павку по закону, за *данный* случай, но мстит ему, причем мстит «вообще»: за то, что тот *мог бы* сделать, за то, что задает вопросы, за то, что глядит волком,— за то, что они друг друга не любят. Как известно, в сфере права «нелюбовь» и прочие движения сердца ничего не доказывают: нужны факты. Фактов у попа нет, как у Павки нет карманов. Однако санкции следуют. Перед нами сюжетная ситуация, вечная, как мир, и она имеет точное название: несправедливое наказание.

Как вел себя в подобной ситуации рефлектирующий герой литературы XIX века?

Перенесемся на несколько десятилетий в прошлое и на несколько тысяч миль западнее Шепетовки 1915 года, именно: в добрую старую Англию, где в работном доме аккуратные приходские бидлы дважды в день без конкретной вины, но «для примера и предостережения остальным» секут розгами безответного Оливера Твиста. Итак, опять наказание без доказательства. А реакция? Несчастный сверстник Павки заливается горькими слезами и молит небо о справедливости (мы по сюжету знаем, что Диккенс защитил эту оскорбленную невинность, и молитвы маленького Оливера дошли). Но любопытно следующее: вся энергия, весь протест диккенсовского героя всецело воплощаются в осознание обиды, в чисто духовное переживание, не переходящее в поступок[1]. Ум, пылающий огнем, кипящий в действии пустом,— вот наиболее характерный удел молодого героя классики.

На русской почве, как известно, эта ситуация породила всплеск духовности, еще более далекий от практических действий. В то время, как в английском работном доме мистер Бамбл сечет Оливера Твиста, его русский коллега мистер Лобов в Александро-Невской бурсе сечет на воздусях беднягу Карася, и — боже! — какая *«нравственная обида... созревает после»,* какие слезы пролиты потом в одиночестве, какие «небесные силы» призваны — и только... «Но должно же было разрешиться чем-нибудь это пассивное страданье? — восклицает Н. Помяловский и

[1] Это наблюдение Г. Д. Гачева. Ему также принадлежит сама идея подобного рассмотрения первой сцены повести Н. Островского. См. «Теория литературы», Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы, Изд-во АН СССР, 1964, стр. 170—171.

признает: — Оно могло *пока* разрешиться только внутренним путем».

И, может быть, нигде с такою силою не выразилась эта нравственная ситуация старой русской литературы, как в «Детстве» Льва Толстого. Николеньку даже и не секут — достаточно, если St-Jérôme только пригрозит: «Принести розог!» — и уже в душе буря. Да что розги! — любимейшая, обожаемая нянюшка Наталья Савишна в сердцах о разбитом графине махнет барчука по лицу мокрой скатертью! — «как! — взорвется он.— *Наталья* бьет меня по лицу мокрой скатертью, как дворового мальчишку. Нет, это ужасно!» — и слезы обиды хлынут, и станет растерянная старуха извиняться, и слезы хлынут еще сильнее. Комплекс личного достоинства развит в этом барчонке до такой степени, что он буквально ищет какой-нибудь несправедливости, чтобы оскорбиться, он плачет оттого, что дядька Карл Иванович хлопнул у него над головой муху («забыл про меня!»), и выдумывает в объяснение слезам какой-то страшный сон, потому что смешно и впрямь плакать оттого только, что тебе на голову свалилась хлопнутая дядькой муха... Что говорить о несправедливостях, которые испытал Николенька Иртеньев от педагогов! «Три дня я не выходил из комнаты», «и плакал много», «я искал пистолетов, которыми мог бы застрелиться»...

А теперь вернемся к Павке Корчагину, к махорке, которую кто-то насыпал попу в тесто. Следов табака нет, карманов нет, доказательств нет. Однако наказание есть: не насыпал — так мог бы насыпать! И что же? Новый герой не жалуется на беззаконие — он принимает эти условия. Вместо обиды — ненависть. Доказательств нет? Не надо! *Не насыпал вчера — так насыплю завтра!* Человеческая пружина, которая прежде лишь копила энергию, теперь бьет встречным ударом! Отвечает не скрытой обидой — явным, немедленным поступком, отвечает мгновенным действием!

Это не просто новая форма реакции. Это — новое содержание самого понятия о справедливости. Это новый подход к моральным категориям.

Герой XIX века страдал не столько даже от факта наказания, сколько от сознания его незаслуженности. Недаром Николенька Иртеньев, не умевший перенести пустяшного упрека, если он был незаконен, сам попросил отца выдрать его, когда, не удержавшись, залез тайком в отцов-

ский портфель: физическая боль приносила ему удовлетворение, потому что наказание было законно. Здесь все построено на чрезвычайно развитом чувстве личной ответственности, на чувстве реального правового равновесия, которое нарушается или не нарушается. Иными словами, герой старой литературы в самой своей обиде исходит из идеи какого-то общего со своими обидчиками права, общего договора, который может нарушить и та и эта сторона. В бунте Оливера Твиста заложено смирение: бунт исходит из чувства невиновности, которая не оценена. Эта нравственная ситуация в буквальном смысле вечна, в европейской культуре она восходит к библейской книге Иова: человек бросает богу упрек в несправедливости; такой упрек предполагает, что между богом и человеком справедливость, вообще говоря, есть, что закон прочен, что диалог возможен: недаром бог вернул Иову отнятое и назвал его вернейшим рабом своим и недаром, по известной католической притче, сотне праведников так не радуются на Страшном суде, как одному раскаявшемуся грешнику. Обида героя XIX века исходит из чувства справедливости, общей для обиженного и для обидчика, из их единства на почве общего закона.

Виктор Шкловский сравнивал «Как закалялась сталь» с книгой Иова по внешнему признаку: болезнь, страдание, преодоление страдания. Но по существу, я думаю, здесь сравнение немыслимо. Островский есть отрицание самой основы, самой возможности такого сопоставления: он воплотил бунт человека против самой идеи смирения, против самого подчинения человека абстрактно понимаемому нравственному закону. Доказательств вины не нужно, потому что нет *понятия* вины. Обиды нет, потому что нет и не может быть самого понятия о справедливости между попом и Павкой. Твое дело — бить меня, а мое дело — тебя ненавидеть и ждать момента,— вот что думает Павел. «Можно ползать на коленях так, что хозяин взглянет и подумает: «Ну, сегодня он ползает, а завтра встанет и повесит меня»,— когда Н. Островский говорил это, он был абсолютно прав. Встанет! Повесит! Потому что настала революционная эпоха, в которую человек опирается не на старый нравственный закон, требующий смирения, а на свою классовую волю, требующую действия, на мораль принципиально новую — революционную.

Время диалогов прошло.

Теперь еще раз бросим взгляд на запад.

Вернемся к нашему маленькому Оливеру Твисту и посмотрим, как он поведет себя теперь, в XX веке. Добрая, старая Англия, работный дом, рубеж нового столетия. Мальчиков секут в приюте по пятницам (то есть не столько за провинности, сколько по расписанию; и опять-таки без личной вины). «Более опытные из нас советовали сразу во всем сознаваться, виноват ты или нет, потому что запиравшийся получал шесть ударов (а сознавшийся — три.— *Л. А.*). Доказать же свою непричастность обычно никому не удавалось.

Как-то, продолжает свой рассказ маленький потомок Оливера, к своему великому удивлению, я услышал собственное имя (назначенное к экзекуции.— *Л. А.*). Я не знал за собой ни одной провинности... Директор объявил:

— Тебя обвиняют в том, что ты устроил пожар в уборной.

Это было неправдой...

— Признаешь себя виновным или нет? — спросил директор.

Я пробормотал:

— Признаю.

Когда меня вели к столу, я не возмущался тем, что со мной обошлись несправедливо... Я получил три удара... Однако я чувствовал себя победителем».

Маленький англичанин еще помнит о «справедливости», он умом понимает, что его наказывают безвинно, но это уже совершенно не занимает его! На место закона встало простое соотношение сил; подчиняясь силе, ребенок хладнокровно рассчитывает: лучше три удара, чем шесть,— он старается обыграть своих противников по новым, циническим правилам игры, но ни о каком милосердии, ни о каком законе, ни о каком общем с ними праве он уже всерьез не думает,— он признал, что высшего закона нет, он понял, что решает соотношение сил, и — он защищается, как умеет.

Не правда ли, все это уже типичный «двадцатый век»? И человек, написавший эти воспоминания, стал одним из величайших выразителей психологии маленького человека XX столетия: я цитировал автобиографию Чарльза Сп. Чаплина.

В чем тут суть?

Человек раздроблен. Человек частичен. Человек подстраивается к правилам беззаконной и бесчеловечной игры.

Это — западный вариант. У этого варианта свои корни. И свои легенды, ставшие прекрасными мифами. Когда Демокрит пришел к выводу о неистинности чувственного знания, он выколол себе глаза. Мыслимое ли дело для западного человека нового времени? «У современного западного философа этот факт может вызвать лишь «нервный смех»,— пишет о поступке Демокрита один из нынешних советских исследователей.— Ведь он (западный философ.— *Л. А.*) — актер, «частичный работник»... И он знает, что «на работе» можно доказывать все, что угодно». Одно дело — служба, другое — душа (этот пример с Демокритом я заимствую из работы Л. Шубина о Достоевском [1]. Частичный человек и не взыскует большего. Выкалывать себе глаза? Поищите глупцов. Лучше три удара, чем шесть, деловито прикидывает он. Прагматизм в чистом виде...

Теперь вернемся к маленькому Павке. Он тоже дитя нового времени и тоже защищается в беззаконной схватке. Он тоже действует в мире, очищенном от понятий общего права. Но вот что главное: он действует в диаметрально противоположном направлении.

Обиженный герой прошлого столетия Николенька Иртеньев не обладал силой поступков, но обладал полнотой духовной жизни, он пребывал в ощущении целостного сознания и исходил из него в своих протестах.

Буржуазный герой нового времени распрощался с этой полнотой личности. Он — частичный человек, и он смирился с этим. Он принял новые правила.

Маленький Павел Корчагин, оказавшийся в положении частичного, бесправного, обезличенного существа, не мирится с этим. Он все время ощущает в своей душе бездну, он чувствует, что из его жизни выкачали право и достоинство, но он бунтует и заполняет бездну тем единственным, что есть у него,— ненавистью. Весь его характер построен на ощущении безмерной, всеобщей, конечной справедливости, *которой нет*. Духовный состав традиционно русского, толстовского героя не раздробился здесь на «частичные функции» — он *перевернулся* в Корчагине, сохранив, как в негативе, черты целого.

Повесть Н. Островского вырастает из толщи великой русской литературы и русской революционной традиции.

---

[1] См. Л. Шубин, Гуманизм Достоевского и «достоевщина», «Вопросы литературы», 1965, № 1, стр. 78.

Сравнивая маленького Корчагина с его западными сверстниками, мы имеем сходство лишь во внешней ситуации. Чтобы понять внутреннюю логику корчагинской судьбы, надобно обратиться к революционной стороне нашей истории. Именно на почве русской революционности мы находим точные истоки корчагинского характера. Ближайшего духовного предтечу Павла мы вспоминаем мгновенно: это его тезка, Павел Власов из горьковской «Матери». Очевидно, что стилистическая перекличка Островского с Горьким, о которой мы писали во второй главе, не случайна,— она имеет содержательные корни. Корчагин — собрат Власова. Десятилетие, разделяющее двух этих Павлов в историческом времени, объединяет их в историческом действии: оба они — дети революционного времени, сделавшего Россию центром мирового развития в начале XX века. И оба они — воплощение революционной *народной страсти,* бунтарской стихии масс, воплотившейся в конце концов в стальную решимость русского пролетариата. Оба возникают — как типы — в тот исторический момент, когда вечные поиски правильной «идеи» российской революционной мыслью соединяются с реальным движением массы, с революционной ситуацией. Без опоры на эту народную страсть, на реальное восстание масс,— преданность мыслящего человека «идее» никогда не породила бы характеры такой сокрушающей силы, как Павел Власов и Павел Корчагин. Но психологические и интеллектуальные формы для этой стихийной силы, для этой реальной мощи были подготовлены российской мыслью и российской литературой особенно, а точнее — той демократической ее частью, что чуть не целое столетие исступленно искала «идею». Корчагина, как и Власова, можно понять, исходя только из обеих точек отсчета. Одна ясна: это глубины народного гнева. Другая — не менее важная — это искания мысли, вековая концентрация уязвленной гордости свободного сознания,— весь психологический спектр исканий русской революционной мысли. Поэтому духовных предшественников героя Островского надо искать в толще минувшего столетия — среди вдохновенных и нищих русских разночинцев, среди бывших семинаристов, выбросивших из головы бога и отдавшихся революционной деятельности, там, где держиморда Лобов сечет на воздусях будущих нигилистов и бомбометателей, там, в самой толще XIX века, в безбожной этой бурсе, высекаются первые искры будущего пожара. И там закладывается

тот духовный комплекс, который через пятьдесят лет взойдет над миром исторической загадкой. Что-то пророческое есть в этих бурсаках; вслушаемся, как реагируют они на несправедливость; их секут, а они орут во все горло, что не виноваты, и орут одинаково, безотносительно к тому, виноваты или нет; орут все: честный Гороблагодатский, и подлец Тавля, и наивный Карась. «Я не виноват!» — орут. («Ты всегда виноват, подлец ты этакой, и каждую минуту тебя драть следует»,— отвечает на это инспектор и поддает жару.) Бурсак так же презирает «факты», как и инспектор, но и там и тут еще клянутся «фактами» скорее уж по привычке, так что любой бурсак до того входит в роль невиновного, что начинает сам верить в это... Вы ощущаете переходность такого нравственного типа: герой Помяловского еще адресуется к закону и справедливости, он еще помнит о том, что безвинность бывает, но уже всерьез ее не берет, а лишь разыгрывает для порядка; и не потому орет бурсак, что лично обижен на Батьку, секущего безвинно, а потому что Батька — начальство, а мы — товарищество, а значит: война насмерть, и личное тут уже ничего не меняет. Уберите отсюда чисто формальную ссылку на «беззаконие» — и вы получите новую ситуацию.

Маленький Павка Корчагин молчит во время экзекуции. Диалоги кончены. Это нечто качественно иное, чем личная уязвленность или личная ненависть. Никаких следов личной обиды на батюшку и нет у Павки; да и следов этого попа вообще больше не будет в повести. Ненависть Корчагина неизмерима личными, частными масштабами: безмерное попрание вызвало безмерную ненависть.

Духовный преемник русских демократов, герой Островского возрос на той почве, которую полстолетия засевали они зернами своего гнева. Тогда «народ» молчал. Демократы, напротив, говорили много и горячо, и Николенька Иртеньев с тревогой и неприязнью слушал этих, как казалось ему, развязных, неопрятных, плохо воспитанных, дурно произносящих французские слова, но поразительно начитанных парвеню. Здесь разыгрывалось нравственное действие. А где-то там, в отдалении, почтительно стоял «народ», молчаливая толпа, дворня; Николеньку эти люди не интересовали; его раздражал запах сала от их голов, их докучливое «пожалуйте ручку-с», все это было как на дворе плохая погода, и в общем Николенька не имел к этой массе никаких претензий, потому

что она была вне игры, там стоял для него просто туман безличности.

Потом грянула гроза из тумана. Обернулась плохая погода исторической бурей.

Островский — частица бури, капля, отразившая взбушевавшийся народный океан. Больше! В судьбе Корчагина выразилось нечто важнейшее, чем путь капли в потоке,— самый поток, самая буря выявила здесь свою структуру.

Бедный поп Василий беззвучно исчез в этой пучине. Просто он попался первым.

Теперь попробуем проследить, какой новый характер складывается в этой новой нравственной ситуации.

Поп вышвырнул Павла из школы. Шеф пристанционного буфета вышвырнул его из кухни. Какой-то гимназистик пытался швырнуть его в воду на глазах у красивой барышни. Детство Корчагина проходит под знаком непрестанного отшвыривания. Его формирование начинается с ощущения постоянной отверженности. В скудости быта своего героя Островский выделяет не столько материальную, сколько именно эту, духовную ущемленность. Павка совершенно не фиксирует сознания на чувстве голода (хотя, по логике вещей, он должен испытывать голод), он не страдает от холода (хотя одет он плохо), даже физическая боль от побоев проходит как-то бесследно. Только одно усугублено до предела: ситуация бесправности, чувство уязвленности, ощущение безличности, в которую походя отшвыривают его сильные мира. Бездна униженности рождает бездну ответной злобы, все элементы физических страданий бледнеют при этом.

Я писал выше, что детство Павки Корчагина, сравнительно с детством Коли Островского, имеет некоторые черты на первый взгляд несущественные, но, по существу, чрезвычайно важные. Конечно, маленький Островский, кухаркин сын и пролетарий, сполна испил ту чашу, которую передал потом своему герою. И все же внешняя ершистость, диковатость, отверженность несколько усугублены в облике Павки. Отец Островского, благообразный пятидесятичетырехлетний солодовщик с винокуренного завода, не был так уж похож на пролетария Павла Власова. Чистенькие, ухоженные дети в его семье отнюдь не выглядели босяками. Маленький Коля, по причине ярких способностей принятый в учение досрочно, окончил приходскую школу с похвальным листом... и в общем, была у него

некоторая возможность учиться и книжки читать запоем, что он и делал вплоть до 1919 года. Так что тот небольшой внешний сдвиг в сторону «гаврошистости», который угадывается в детстве Корчагина, любопытен и знаменателен, его надобно объяснить. Ощущение духовной обездоленности требовало выхода; в тексте оно подчиняло себе внешний рисунок социального быта, оно материализовало в судьбе героя то, что еще оставалось неявным в судьбе автора. Павел Корчагин — точное выражение духовной личности Николая Островского, а не его эмпирической биографии.

Точно такой же художественный сдвиг — в истории первой влюбленности.

От романа Павки с Тоней Тумановой остается у нас общее ощущение социального мезальянса; он — мальчишка-кочегар, а она — «барышня», образованная, у нее отец — главный лесничий, и «говорить им не о чем», и ей с ним «не с руки».

Мы знаем, что Н. Островский писал свою повесть достаточно достоверно; он половины подлинных имен не изменил в тексте; тем интереснее нам все сдвиги, все отклонения от прототипов, ибо в таких домышленных элементах духовная суть как бы прямо прорывается к нам сквозь эмпирику фактов.

В жизни Тоню Туманову звали Люба Борисович. Ее отец был не богатым лесничим, а вполне обыкновенным дежурным по станции, и протрубил он на этом месте все свои тридцать пять служебных лет. Познакомилась будущая Тоня с будущим Павкой не на романтической рыбалке, а на станции, куда Люба довольно-таки демократично носила отцу завтрак. Впоследствии Л. Борисович работала воспитательницей в детском саду, библиотекарем и учительницей, жизнь свою прожила все в той же Шепетовке и потом в крошечном Староконстантинове, где и живет скромно на пенсии по сей день. Свидетельство Л. Борисович о Н. Островском: «Мы с Колей никогда не ссорились. На строительстве узкоколейки не встречались». Свидетельство Н. Островского об Л. Борисович (надпись на книге): «Любимому другу моей юности от Н. Островского».

Мы видим, что героиня повести весьма далеко отошла от прототипа. На месте «любимого друга юности» — романтическая красавица, социально недоступная, несбыточная. Она и является потом Павлу на строительстве узкоколейки, чтобы увидеть его фантастическим оборванцем и в последний раз оскорбить: «Неужели ты у власти ничего

не заслужил лучшего, чтобы рыться в земле?..» Павел отворачивается: «говорить не о чем».

Если верно, что любовь лишь концентрирует и выявляет в человеке его духовную энергию, то первая романтическая влюбленность Павки Корчагина и не могла, наверное, быть иной. Она вошла в его жизнь словно для того, чтобы сконцентрировать и довести до предела копящуюся в нем уязвленную гордость.

Его достоинство было изначально оскорблено и унижено, его воображение всюду дорисовывало ему оскорбительные ситуации — больше! — оно искало их, чтобы оскорбленность могла излиться. В старом мире униженность героя была виной, которой его наградили без его ведома и даже до его появления: он был рожден в мире, который заранее готовил ему безличное существование; он ответил на это такою же всесжигающей гордостью — первая любовь лишь проявила в Корчагине его духовный состав.

Теперь рассмотрим ситуацию еще с одной точки зрения.

Детство: Турия, Вилия, Шепетовка. Пограничные места: скрещения дорог, наций, языков. «Здесь, на вокзале, сходились и разбегались в разные стороны сотни эшелонов». Поляки, русские, евреи, украинцы, немцы. Петлюровцы, голубовцы, красногвардейцы, котовцы, буденновцы.

Скрещенья, смещенья, совмещенья.

Уникальность личной судьбы Корчагина в том, что закономерности, двигавшие миллионами, выявились в этой судьбе с последней ясностью. Он родился на скрещенье путей, на пограничье, на спорной земле. Он был как бы вне целого. Ощущение бесправия, ощущение духовной частичности, навязанной ему, оказалось сразу как бы и событийной плотью его судьбы. В ней не было изначальной устойчивости, корней, в ней не было быта. В ней было сплошное кочевье. Самый сильный бунт против духовной неприкаянности возник в самой неприкаянной душе. Духовный бунт маленького Павки — это вопль о справедливости в мире, в котором не может быть справедливости. Ощущение беспредельной дерзости, беспредельной свободы стало в его душе тем целым, что противопоставил он насильственной раздробленности своего бытия. Но эту бездну надо было заполнить. Бунт сплотил в нем духовное существо, бунт вобрал его без остатка, бунт обозначил в его характере резкий и общий контур. Это была цельность

от противного. «Слава дерзости! Дерзости ребенка, пришедшего на переэкзаменовку к самодуру, дерзости мальчишки, укравшего браунинг немецкого лейтенанта и избившего верзилу из привилегированного сословия» — вот самый первый и самый непосредственный читательский отзыв на первую часть повести Островского, присланный ему его другом П. Новиковым, когда неопубликованная рукопись еще ходила по рукам на Украине. Этот непрофессиональный отзыв эмоционально точен: дерзкая, безмерная свобода была первым ответом существа, ощутившего внутри себя какое-то потенциальное единство. Духовная монолитность возникла как отрицание раздробленного и бессмысленного существования, как ясное ощущение отсутствия полноты во внешнем бытии, как жажда внутреннего единства.

Эту жажду Островский ощущал всю жизнь.

В тридцатые годы С. Трегуб записал его слова:

— Человек живет не по частям: брюхом, печенью, полом, а целым...

Жажда целостного бытия — разгадка корчагинского характера. Он не мог бы рассчитывать: три удара лучше, чем шесть ударов... Он знал одну меру: отдать все или получить все. Либо все, либо ничего.

Вернемся к записи С. Трегуба. Островский продолжал:

— Человек делается человеком, если он собран вокруг какой-либо настоящей идеи...

Он с детства искал какую-либо настоящую идею, безошибочно чувствуя, что *идея соберет его жизнь воедино.*

Овод и Гарибальди, лихорадочное чтение, детские фантазии, воздвигавшие сказочный мир над грязью и унижениями реального пристанционного буфета, жизнь воображенная, энергия, безуспешно ищущая себе применения, две попытки сбежать на русско-германский фронт в 1915 году, и фронт, нахлынувший сам в 1918-м, и, наконец, новые слова: «большевики», «ревком»; просьбы дать какую-нибудь работу: «Не могу сидеть сложа руки...»

Теперь вспомним фразу, с которой явился в повесть «Как закалялась сталь» вестник великой революционной бури матрос Жухрай:

— Как ты, братишка, насчет большевистской партии и коммунистической *идеи* рассматриваешь?

Корчагин мог бы ответить словами Маяковского. Принимать или не принимать? Такого вопроса не было. Моя революция. Пошел и работал. Все, что приходилось.

Отныне жизнь была собрана воедино. Она получила идею,— обрела смысл. Формирование героя завершилось.

Он влился в свое поколение, а точнее — в ту его часть, в тот боевой авангард, чьими усилиями как раз и обозначился неповторимый облик тогдашней молодежи.

Впоследствии их назвали — комсомольцы двадцатых годов. Они врезались в историю на взмыленных конях и наполнили трагические годы гражданской войны отчаянным и веселым молодым задором. Они увидели смерть вблизи, когда были еще юнцами, почти мальчишками,— крещенные революционной эпохой, они вынесли из этой купели особую закалку, особый романтический склад души и прежде всего — поразительную готовность к самопожертвованию. Они торопились жить: шестнадцатилетними они становились во главе полков, уездов, чуть ли не губерний, они рвались вперед, готовые завтра же встать к мировому кормилу, они спешили, уверенные, что родились вовремя. Да, это были счастливые люди: сверстники Аркадия Гайдара, Бориса Горбатова и Виктора Кина,— они сами считали себя счастливцами, в том смысле, что, бывает, рождаются люди чуть раньше или чуть позже, чем хотелось бы, а вот они — точно в самое время. Время шло «веселое», оно было *для них*, и отсюда шла их уверенность в себе и убежденность, что именно от их ударов переворачивается целый мир, и отсюда их властная готовность теперь же, с ликованием пожертвовать жизнью: что была сама жизнь в сравнении с их миссией! Словно чувствовали они: такое мгновенье в истории не повторяется дважды. Теми же юношами, лихими романтиками, остались они навсегда; и позднее, потом, когда взбудораженная жизнь стала входить в берега, они тосковали и томились, ища себе дела, и мучились оттого, что ни зрелость, ни старость не могли одолеть в их сознании того сабельного блеска, с которым история прорубила им путь из мальчиков — прямо в вечность.

Павел Корчагин стал одним из ярчайших представителей этого поколения. Детство отковало в Корчагине точно тот психологический рисунок, который был нужен. Драчун, вынужденный надеяться на свои силы, маленький Гаврош, не знавший, что такое быт, вечный кочевник, пересевший с паровоза на коня,— Корчагин был создан для той эпохи, которая подхватила его. Они были одно: трудно даже сказать, кто кого создал,— эпоха Корчагина или Корчагин эпоху; книжка Н. Островского

неотрывна от своего исторического момента, и вне этой книжки теперь уже невозможно представить себе то время.

И все же было в этой книжке что-то такое, что выделяло ее из своего ряда, что делало повесть Островского... не то что «лучше» таких же книжек о его собратьях по эпохе,— нет, было что-то, что делало повесть Островского немножко иной, что сообщало ей какой-то дополнительный оттенок и поднимало над эпохой в некое новое измерение. И сам герой Островского, Корчагин,— конечно, рубака, конечно, сын времени, и, конечно, типичен для своего поколения предельно... все же он таит в себе еще что-то, большее, чем характер. Воевать воюет, и вкалывает, и комсу будоражит, и песни поет, и по стране носится, как тысячи его собратьев, и притом — будто все время отвечает судьбой своей на какой-то неотступный вопрос, и это единое внутреннее напряжение поиска как стальной стержень в его судьбе.

Да, герой Островского живет — словно внутри себя вечную загадку разгадывает. Он унаследовал от автора удивительную эту серьезность, непрерывный взгляд на себя, чувство последней, предельной осмысленности каждого шага. Он монолитен внутренне до такой степени, какая не снилась даже и похожим на него сверстникам. Он — точно такой же, как они... плюс еще что-то. Он есть квинтэссенция их характерности... плюс философский смысл этой характерности. Он есть дитя своего времени, и он важен для всех времен. Глубже? Яростней? Чище? Последовательней? Пожалуй, последовательней, и в этом причина неослабевающего интереса к книге Островского за пределами его эпохи и его страны. В нем истина обнажилась, словно очистилась от случайного. Литература того времени наберет нам много фигур характерных: веселых, лихих, так или иначе цельных натур. Цельность Корчагина — не просто черта его натуры, это нечто большее: это закон самого бытия, воплотившийся с уникальной последовательностью, переорганизовавший натуру. Корчагинская судьба рождена определенным историческим временем, но она принадлежит вечности, ибо вечности нужны последние истины и предельная ясность, не увязающая в случайностях момента.

В момент появления повести сразу выявилась ее контрастная противоположность некоторым влиятельным течениям тогдашней литературной мысли.

Ю. Олеша говорил на первом съезде писателей: «В каждом человеке есть дурное и хорошее... Каждый человек может почувствовать в себе появление какого угодно двойника... Изображаешь отрицательного героя — сам становишься отрицательным». Русские классики, наверное, могли бы подписаться под этим заявлением: художник перевоплощается, со-чувствует, со-единяет разное, ищет общий художественный закон, который дает право дышать тем и другим персонажам.

Но Николай Островский как писатель всецело антагонистичен этому художественному принципу. Никакого раздвоения! Никакого перевоплощения! Никакого подсматривания из другого мира! Помните запись С. Трегуба: «Писать дневник для печати, для истории — значит умышленно прихорашиваться. Это пошлость...»? Духовная монолитность — вот единственный закон, определяющий все. «Он никогда не умел ничего делать наполовину»,— вспоминает один из людей, знавших Островского. Другой знакомый с ним человек резюмирует: душа его, не имея возможности развиться вширь, развилась в одну лишь высоту.

Что делает Павла Корчагина не просто ярким характером среди сверстников, похожих на него во всем,— но своеобразным символом, возвышающимся даже среди них?

Вот эта высота принципа, всецелая преданность идее, монолитность духа, пронизывающая все его бытие и символичная для поисков русской литературы.

В корчагинской жизни есть много эпизодов, в которых, подобно Павлу, мог бы вести себя, скажем, Сережа Брузжак или любой из собратьев Павла по поколению. Но есть эпизоды, о которых мы безошибочно можем сказать: здесь нужен именно Корчагин, только Корчагин, и никто более.

«За жестокое отношение к безоружным пленным будем расстреливать. Мы не белые!»

Нужен был перед этим рассказ наборщика Самуила о том, как зверски замучили белополяки шепетовских комсомольцев, нужна была именно эта ситуация, когда, казалось бы, живая натура должна жаждать одной лишь мести, когда, казалось бы, естественнее всего было взорваться: «Они наших вешают, а их провожай к своим без грубостей!» — нужна была, одним словом, именно эта ситуация, подталкивавшая к ярости непосредственное живое чувство, ситуация, в которой одна лишь революцион-

ная воля могла бы смирить это живое чувство во имя своей идеи.

«Рабоче-крестьянская страна любит свою Красную Армию. Она гордится ею. Она требует, чтобы на знамени ее не было ни одного пятна...»

«Ни одного пятна,— шепчут губы Павла».

Типично корчагинская ситуация — когда сильная, единая воля смиряет, побеждает, уничтожает пошлость. Влепить пощечину Файло — здесь нужен был именно Корчагин. Явиться к Дубаве, увидеть торчащую из-под одеяла жирную женскую ногу.— «Эх, гад!» — прошептать в лицо,— это Корчагин. Сесть за «флирт цветов» на вечеринке, увидеть робкое ожидание в «голубых глазенках» какой-то тихой девочки, резануть в эти голубые глазенки: «Чепухой занимаешься»,— вот неповторимо корчагинское. Пошлость бывает гнусная, отвратительная, бывает робкая и беззащитная, бывает и завлекательная, но везде при соприкосновении с пошлостью мгновенно замыкается в Павле неумолимо смиряющий обруч высшего долга, и в этом уж точно: ему нет равных.

Недаром ключевым эпизодом центральной части повести стало строительство узкоколейки. Символическая картина героизма духа, побеждающего именно тогда, когда, кажется, не осталось никаких внешних возможностей для победы. Мороз, заносы, болезнь, отсутствие одежды, отсутствие строительных материалов, полная техническая невозможность строительства, и в довершение всего — бандиты под боком и бюрократы в городе... И что же? Именно эта полная немыслимость реального успеха включает в герое какую-то сверхэнергию духа, которая словно ждала момента, чтобы доказать свое превосходство над повседневной логикой... Да, в Боярке нужен был только Корчагин!

Пароль его детства был — отверженность и жажда идеи.

Пароль его молодости — самоотверженность и преданность идее. Тема его судьбы: торжество духа, преодолевшего косную материальную силу старого в человеке.

Позднее, спустя годы, когда эпоха двадцатых годов стала отходить в прошлое, ее почему-то начали именовать эпохой аскетических героев. В разных вариантах мысль об аскетически-жертвенном самосознании Корчагина и теперь бытует в литературе об Островском — и у нас, и за рубежом особенно. Так вот что интересно: наиболее решительным противником такой оценки был сам герой; наи-

›е резким врагом аскетической морали всегда высту-
сам Островский.

Дело в том, что аскеза как осознанный нравственный
ал есть в сущности перевернутый гедонизм, это такое
смакование *отсутствия* внешних благ жизни, как гедо-
м есть смакование *присутствия* этих благ. Аскеза есть
нь сознательно частичная, сознательно неполная и
рбная. Герои эпохи гражданской войны, жившие среди
›ренности, не знавшие не то что роскоши, но просто
мального быта,— никогда *они* не считали себя аске-
и. Почему? Потому что их жизнь никогда не была ча-
тной, то была жизнь изнутри полная, всецелая, запол-
пая собой мирозданье.

В тридцатые годы Островский получал множество пи-
с протестами против того, что его герой впадает в бо-
сь и немощь. Лейтмотив ответов: болезнь — случай-
ь, будь моя воля — Корчагин был бы олицетворением
ровья и силы... И правда, пудовые руки Артема, широ-
ные плечи, свинцовые удары рабочих кулаков — вот
, в котором Корчагин мыслил свое естественное суще-
вание, вот формы жизни, которые логично видятся
изнутри. Мир, властно захвативший его сознание,—
мир крутой, сильный, исполненный страсти. Монолит-
это бытие предполагало «одну, но пламенную страсть»
ну любовь, равную самой жизни.

Корчагинское понимание любви — одно из характер-
ных проявлений его натуры. Выше мы говорили о его
тве, о любви-гордости. Как продолжена в повести эта
ия?

Из трех женщин, которых любил Павел Корчагин, две
счены реалистически точно: первая и третья.

Тоня Туманова явилась к герою вестницей чувства как
вого; это был соблазн любви «безыдейной», чистень-
и мы уже знаем, как дорисовало воображение Павла
первую привязанность: это был призыв страсти, бес-
ной утолить запросы духа; поэтому чувство, столь
ственное у мальчишки, было затоптано им, едва он по-
ствовал, что это частное чувство может отвлечь его от
оглощающей идеи его жизни — приковать к низкому.
Тая Кюцам, жена Павла, явилась ему в конце жизни,
а, израненный, разбитый, слепнущий, он искал только
а; Корчагин сдался чувству тогда, когда оно было все
ю уже окончательно подчинено его воле, когда оно
не грозило идее. Эта любовь была как гавань.

Между двумя этими берегами — в середине его жизни, в самый разгар его великого кочевья — возникает, как мечта, как видение, прекрасный образ Риты Устинович. На скрещенье побежденной естественной тоски о женственности и победившей ее мужественной воли рождается эта идеальная фигура, чудное соединение идейности и женственности, Рита Устинович, которая могла бы стать именно той, что нужна герою, и не стала, а ушла, как идеал...

Интересно, что из трех спутниц Павла Рита Устинович — единственный образ, не имеющий ясного жизненного прототипа. Указания на то, что прототип все-таки был, глухи и неопределенны. Но даже если и был, ясно, что в образе Риты воображение Островского дорисовало все-таки наибольшую часть; всюду предельно точный, здесь он домысливает целые эпизоды, придумывает дневники Риты; он вводит Риту медленно, через посредника, пробуя на чувстве к ней сначала Сережу и только потом — Павла; уже издав книгу, Островский для киносценария о Корчагине придумывает новые эпизоды с участием Риты,— так, словно расстаться не может с этой вечной и несбывшейся любовью.

Почему же Павел «разгромил, глупый», свое чувство к Рите? И была ли это такая уж «глупость»?

Поразительная фраза, сказанная Корчагиным Тоне Тумановой в момент окончательного разрыва, открывает нам секрет:

«У тебя нашлась смелость полюбить рабочего, а полюбить идею не можешь».

Корчагин *полюбил идею*. Это была любовь всецелая, всезахватывающая, вытеснившая все из души героя. Эта любовь осуществила в нем цельного человека.

Она соперниц не имела...

А если и имела, то рядом с нею они все равно оставались несбыточными призраками. Герой был обручен с идеей; жизнь его выглядела настолько полной, что обыкновенная любовь, с необходимой ревностью (которой он был не чужд) в его жизни все равно никогда не смогла бы занять первого места. Поразительным чутьем Островский угадал это: идея, определяющая бытие, была внутренней темой корчагинской судьбы; Корчагин просто не состоялся бы как мировой характер, нарушь он это условие.

И вот — «разгромил, глупый, свое чувство к Рите», «ударил по сердцу кулаком». «Все же у меня остается

несравненно больше, чем я только что потерял»,— утешил себя.

Это была не «ошибка», как сам он потом думал. Это была правда его состояния. Большие и малые «ошибки», «потери», «глупости» затем и возникают, чтобы утвердить неизмеримую, несравненную силу того, что создало героя и чего потерять он — по самому замыслу — не может: судьбы, которая должна в нем во что бы то ни стало осуществиться.

Теперь обернемся назад и поищем этому сюжету корней в русской традиции.

Чехов шутил, что медицина ему жена, а литература — любовница. Так еще раз было доказано, что здоровое потомство родится от любви, а не от «закона», и что любовь властна избрать себе любой объект.

Русская литература знала идею не просто как бесплотный словесный символ, она знала *тяжесть* слов, *вес* идей. Это ощущение идеи как плотной, осязаемой, почти материальной силы ни в какой другой стране и ни в какой другой литературе не было до такой степени явственно, как в русской. Вспомним, сколь часто возникала у наших классиков мысль о сокровенности, невыразимости истины словом: будто создаем мы, называя что-то, какое-то новое словесное существо — идею; и, создав, уже вступаем с этим новым существом в совершенно новые отношения, в которых оно имеет свой нрав и свою свободу. XIX век в русской литературе шел под знаком нарастания этого самостоятельного могущества идей в структуре художественного мышления. Герои Тургенева еще вполне владеют своими идеями, даже играют ими, даже фехтуют ими — в их руках это легкое и острое оружие, которое всегда под рукой. Герои Чернышевского, избирая идею в союзницы, уже чувствуют сверхчеловеческую тяжесть ее руки — только Рахметову по плечу эта спутница. И, может быть, ни у кого в русской классике мощная власть идей (да и самое это слово) не приобрела такую всесокрушающую силу, как у Достоевского.

Достоевского было бы интересно сопоставить с автором Корчагина, хотя это сопоставление и кажется парадоксальным и Островский, как известно, вычеркнул имя Достоевского из списков своей библиотеки — он его знать не хотел. Однако эти разные художественные миры вращаются на одной оси, и эта ось — идея, входящая в жизнь человека. У Достоевского идеи оказывались для человека

роковыми, они съедали людей без остатка, у него люди гибли оттого, что захватившие их идеи враждовали между собой. Островскому, естественно, было непонятно и чуждо это раздирание человека идеями, ибо у него проблема с самого начала решена иначе, у него — безостаточный союз, слияние, совмещение человеческой жизни и вошедшей в эту жизнь идеи. Герой Островского потому и целен, что он знает лишь одну поглотившую его идею, и предан ей абсолютно, и не мыслит себе иных вариантов; для него существует или полная безыдейность, или совершенное слияние с идеей, безраздельно и всецело забравшей себе все его существо. Корчагин счастлив, потому что он и его идея — одно. Да, это не мир Достоевского, это другая эпоха!

Роман человека с идеей, роман до гробовой доски — вот тема, мучившая русскую классику на протяжении чуть не полувека. Словно предчувствовала литература приход нового героя, монолитного, идейного, непобедимого. Революция знаменовала его приход. В 1918 году Горький с гордостью писал, что грядет «человек-герой, рыцарски самоотверженный, страстно влюбленный в свою идею»... Островский — при всей новизне его книги и его героя — стоит, как необходимейшее звено в вековом раздумье русской литературы, в деятельности литературы советской.

Павел Корчагин впервые почувствовал себя человеком в тот момент, когда решил: «большевистская партия и коммунистическая идея», о которых говорит Федор Жухрай,— его, Корчагина, идея и его жизнь.

«Самое дорогое у человека — это жизнь...» — всемирно известная эта фраза в черновиках повести кончалась словами: «...чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за *идею* коммунизма».

— Скажите,— спросили его незадолго до смерти,— если бы не коммунизм, вы могли бы так же переносить свое положение?

— Никогда!

Верность коммунистической идее была для него органическим, естественным состоянием, это состояние было в нем первично, и в повести оно выразилось не специальными словами, а всею структурой текста, всем дыханием написанного.

Выше мы уже проследили это «дыхание текста»: в видимом хаосе, в вихре революционной эпохи, сорвавшей все

с мест,— молнией сверкает великая идея. В хаосе собирается новый космос. Великой идее отдается человек, наполняя смыслом свое существование, жаждавшее смысла. На фоне меняющегося вихря — стальной стержень судьбы, роман человека и идеи, безраздельная победа идеи над элементарным существованием.

Самой смерти бросает вызов идея, овладевшая человеком.

Борьба со смертью — один из важнейших нравственных мотивов повести, может быть — венец ее этической проблематики. Проследим эту тему.

Николай Островский умер вовсе не от той болезни, которая приговорила его к смерти.

Скованный анкилозирующим артритом, он последние годы более всего, кажется, страдал от всяких побочных болезней, от простуд, от плевритов, от «проклятого гриппа». Смерть обступила его со всех сторон, она действовала с многократной гарантией; потеря зрения не была связана с основным заболеванием; почки, легкие, нервы — все было травмировано независимо от главной болезни, лишившей его возможности двигаться.

Борьба со смертью и стала последним актом его трагедии, создавшим его воле, может быть, наибольшую славу. Его выдержка вошла в медицинские учебники. Борясь с болезнью, поддерживая в себе духовные силы, он часто говорил, что болезнь — случай, бессильный перед внутренним здоровьем.

Но, может быть, именно этот *случай* был нужен его натуре, чтобы вполне проявилась заложенная в ней закономерность. В 1926 году, когда стало ясно, что прежняя жизнь кончена, Островский был близок к мысли о самоубийстве. Обрушившаяся на него немощь потрясла его; известно, что он долго скрывал от окружающих документ об инвалидности. Потрясла — но не удивила. Поразительным внутренним зрением он должен был нащупать в этом свалившемся на него несчастье продолжающуюся закономерность своей судьбы. Он писал в январе 1927 года в одном из писем (до сих пор полностью не опубликованном): «Прошлые годы неистовой борьбы смели нас с жизни в лазареты, и вопрос времени только для того, чтобы мы ушли совсем. Лес рубят — щепки летят. Мы сделали столько, сколько смогли...»

Да, это поколение не жалело себя. Самой смерти бросали они вызов и от нее не бежали. Умели умирать.

Смерть не была случайностью — была ценой подвига, на которую они были заранее согласны.

Корчагина могли убить в 1918 году немцы, если бы нашли спрятанную им винтовку или украденный у лейтенанта револьвер. Его мог застрелить на улице петлюровец, когда Павка кинулся освобождать Жухрая. Могли убить в тюрьме... Смерть гонялась за ним: не подстрелила под Вознесенском — ударила взрывом под Львовом, не добила тифом в Боярке — гналась под Харьковом: перевернула в автомобиле, раздробила суставы. Его зачисляли в списки погибших — он появлялся вновь. А смерть шла за ним и била вслепую, била многократно, «по площади». Таковы условия игры — Корчагин был из тех, кто не обращал на смерть внимания... как, впрочем, и все его поколение «родившихся вовремя». Как правило, они умирали трагично: погиб Аркадий Гайдар, Николай Островский умер «своей смертью» — от белогвардейской пули, которую получил в 1920-м, от стужи, которую раздетый терпел в Боярке, от нервного перенапряжения берездовских пограничных буден, которое добило его двенадцать лет спустя.

В этой судьбе поразительна графическая ясность переходов: пытался встать на ноги, не смог; начал писать книгу после того, как врачи сказали окончательно: никогда более не поднимешься. Это биография, от первой до последней страницы просвеченная единым смыслом, объединенная одним раскручивающимся сюжетом, одною нравственной идеей. Внутренний безмерный жар породил лихорадочную, безмерную, всесокрушающую деятельность. Внутренняя убежденность, преданность идее дала ему такую духовную силу, что уже в самом этом факте заключался вызов смерти. Нет, смерть не могла ответить ему первой же шальной немецкой пулей, оборвав в мальчишестве эту великую судьбу. Они еще должны были доспорить между собой, они еще должны были встретиться на очной ставке: смерть и идея, овладевшая человеком.

И вот он скован по рукам и ногам, погружен в темноту и отсечен от деятельности. У него осталась только идея. Судьба его подошла к логическому концу. Начался последний акт трагедии.

Теперь оглянемся еще раз на судьбу Корчагина.

Поп выгнал его из школы — в школе Павел проучился меньше года.

Полгода — он поваренок в пристанционном буфете. Выгнан в судомойню. Еще около года — кубовщик. Вы-

гнан вон. Приблизительно год — подручный кочегара на электростанции. Параллельно — пильщик дров на складе станции. Немцы. Петлюровцы. Все это вместе — еще год. Уход к красным, в дивизию Котовского, ранение под Вознесенском, возвращение в строй. Итого — около года — в дивизии Котовского. Затем — около трех месяцев — в Первой Конной. Второе ранение и лазарет. Затем — полгода в Киевской ЧК. Свалился. Две недели — в Шепетовке, у матери. Опять Киев. Около года — комсорг в железнодорожных мастерских. Несколько недель в Боярке: строительство дороги, тиф. Еще четыре месяца дома у матери. Потом — чуть больше полугода — помощник электромонтера в Киеве. Переезд в Берездов. Около года — военком и райкомщик в Берездове. Еще переезд — в губернский центр. Потом — Москва: несколько дней на VI съезде комсомола. И еще два года, прошедшие в таком «стремительном движении, что он даже не заметил их».

Затем — болезнь.

Жизнь словно обрывается на лету. Корчагину — двадцать лет. Двадцать лет — а уже пережито столько, что хватило бы на нормальный век человеческий. И все это уместилось в несколько весен и зим, в отрезок между юностью и едва начавшейся зрелостью. Смотрите же: с первой до последней страницы своей боевой биографии он нигде не задерживается больше года. Он нигде не испытывает страшной пытки временем. Он все пробует, и ничто не успевает ему наскучить. Жизнь его несется вперед, как серия опытов, как вихрь примеров. Он не знает временной протяженности, не знает ни великой прочности, ни разъедающей скуки устоявшегося быта. Он знает жизнь только в смене героических мгновений.

Дела вытеснили время.

И потом — сразу — тишина и полное бездействие. Время вытягивается в длинную нить. Оно пустое.

Это стало нравственной пыткой, более страшной, чем болезнь. В жизни героя не было соразмерности частей, в ней дела и время оказались разведены на полюса. Сначала — дела вне времени. Потом — время вне дел. Сначала — воля, властно смявшая объективный ход времени. Потом — томительно размеренное, незаполненное время. Сначала — безмерный огонь поступков. Потом — безмерный холод пустоты, отрезанность от поступков. Пытка бездействием. Пытка ненужностью. Последнее и страшней-

шее испытание воли, которая заменила собой все,— испытание пустотой.

«Для чего жить, когда он уже потерял самое дорогое — способность бороться? Чем оправдать свою жизнь сейчас и в безотрадном завтра? Чем заполнить ее?..

Рука его нащупала в кармане плоское тело браунинга...»

В этом имелась своя внешняя логика: воля должна была убить жизнь, которая ей не подчинилась. Конец казался неизбежным. Обыкновенное самоубийство...

Но я уже говорил: в книжке Николая Островского таится моральный фермент, который выделяет ее автора абсолютно из всех обыкновенных рядов, даже из рядов его необыкновенного поколения.

Его сравнивали с оглохшим Бетховеном. Со стариком Ренуаром, которому привязывали кисть к парализованной руке. С Лесей Украинкой, умиравшей от костного туберкулеза, и с Генрихом Гейне, лежавшим в «матрасной могиле» и т. д.

В каждом сравнении есть, конечно, свой смысл, и все же само по себе сходство той или иной внешней ситуации дает нам слишком узкое основание для сравнения; чтобы извлечь смысл из сближения Корчагина с героем Мюссе (тоже было!), надо брать слишком много поправок. Абстрактно понятное сходство и абстрактные сопоставления Корчагина с попавшими в сходную ситуацию героями других эпох и другой судьбы дают слишком уж абстрактные результаты. Нет идей «вообще», и Корчагиным владела идея вполне конкретная, реальная, исторически побеждающая,— идея коммунизма. Непобедимость идей в судьбе Корчагина есть проба не «силы духа» вообще, а совершенно определенной идейной позиции — в Корчагине живет коммунистическая идея освобождения человека, идея развития всех (словами Маркса) «сущностных сил человека», идея впервые наступающего на земле общества, построенного на утверждении свободного, раскрепощенного, самоосуществляющегося человека. Островский, как писатель, порожден могущественным идеологическим движением нового времени — коммунизмом — и внутренняя сила его героя неотделима от идеи этого движения, от веры в беспредельность и неисчерпаемость дерзких сил человеческих. Единственно точный и правомерный контекст, объясняющий Корчагина,— коммунистическая идеология, а если говорить поэтически — духовный мир вчерашнего

пролетария, сегодня вставшего в центр исторического процесса и властно переделывающего мир своим трудом, своей энергией, своей волей. Корчагинская вера в себя есть художественное преломление исторической уверенности нового класса, выдвинутого на авансцену истории эпохой пролетарских революций. Только этот контекст раскрывает нам истоки духовной силы героя Островского, и только этот контекст, кстати, может дать нам истинное понимание меры индивидуального своеобразия Островского, неотделимого от взрастившей его идейной почвы.

Иными словами — надо искать близкие сопоставления.

В поисках индивидуального своеобразия книги Н. Островского надо исходить прежде всего из того, что его новый герой, его новое мироощущение, вообще то новаторство, о котором мы говорили, есть черта не только повести о Корчагине, но в известном смысле — всей советской литературы, исходящей из совершенно нового представления о человеке. Оставаясь в ее магистральном русле, Островский однако обогатил советскую литературу принципиально важным художественным открытием; это открытие, как мы и пытались показать, лежит не в сфере чистого материала, и не в сфере чистой формы, а в сфере, так сказать, чистоты нравственной идеи и закономерностей нового идейного бытия.

Есть книга, поразительно сходная с повестью Островского, сходная — во всех отношениях (не только в идейном, но и в сюжетном), кроме одного... именно: кроме того единственного пункта, который, как я хочу показать, делает «Как закалялась сталь» произведением совершенно своеобразным в нашей литературе.

Книга эта — «По ту сторону» Виктора Кина [1].

Она появилась в 1928 году и точно так же, как впоследствии повесть Островского, была яростно читаема молодежью и поначалу вежливо обойдена профессиональной критикой. Повесть Кина пошла здесь по второму разряду: что-то приключенческое, что-то юношеское, что-то напоминающее Войнич и Дюма... Между тем была она предельно автобиографична, и Виктор Кин (ставший впоследствии другом и редактором Островского) был в известном смысле его близнец: он был того же азартного поколения «родившихся вовремя»,— и так же колесил по России, и

---

[1] Первым аналогию Островский — Кин в критике провел С. Трегуб.

махал шашкой в гражданскую, и комсомолил в двадцатых, и был в пограничье, в подполье на Дальнем Востоке. Одна разница: Кин рано профессионализировался как журналист, он был, собственно, плюс ко всему литератор.

Его герой, Матвеев, кончил жизнь самоубийством. Дальневосточный подпольщик, комсомолец, он попал в случайную перестрелку, потерял ногу и понял, что не сможет более выполнять задания организации. Тогда ночью он вышел на костылях в город, дождался вражеского патруля и погиб в схватке с белогвардейцами.

Островский знал и любил повесть Кина. Он одобрял в ней все. Кроме финала. Корчагин выбрал другой финал.

Давайте поищем причин этого расхождения. Эти книги очень близки, поразительно близки. И все же самоубийство Матвеева кажется *в контексте повести Кина* неизбежным — точно так же, как *в контексте повести Островского* закономерен отказ от самоубийства. В чем дело? Ведь общее все: идейный пафос, конкретный сюжет, даже характеры героев. Различие таится, однако, в самой психологической структуре повествования, в типе писательского мировидения и — естественно — в стиле письма.

Герои Кина — Безайс и Матвеев — люди одержимые, самоотверженные, это родные братья Корчагина. Но Кин чуть отделен от них.

«Мир для Безайса был прост... Не было ничего особенного... просто он решил, что бога не существует.

— Его нет,— сказал он, как сказал бы о вышедшем из комнаты человеке».

«Ничего особенного,— решил он.

Красные убивали белых, белые — красных, и все это было необычайно просто...»

Просто? Да, и Корчагин убивал и легко подставлял себя под пули. Маленькая разница: он никогда не говорил, что это просто. Он потрясенно считал убитых им людей: первый... второй... третий... Он был совершенно, абсолютно, всецело внутри своей веры, и никакого «взгляда со стороны», никакого авторского «подсматриванья» («мир для Безайса был прост...») здесь, по существу, быть не могло.

Виктор Кин ироничен:

«Безайса... томило желание отдать за революцию жизнь, и он искал случая сунуть ее куда-нибудь — так велик и невыносим был сжигавший его огонь...»

«Он дал бы скорее содрать с себя кожу, чем выдать какие-то самому ему еще неизвестные тайны, и просил толь-

ко единственного снисхождения: самому себе скомандовать «пли!».

Корчагин тоже мечтал о судьбе Овода. И тоже мечтал о тайнах, которые пытались бы вырвать у него враги. И тоже искал случая умереть за идею. Но он говорил обо всем этом другими словами. Островский не допускал в отношении его и тени иронии. Островский писал иначе, просто и прямо: «Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так...»

Виктор Кин так передает мысли своего героя Матвеева: «Один человек дешево стоит, и заботиться о каждом в отдельности нельзя. Иначе невозможно было бы воевать и вообще делать что-нибудь. Людей надо считать взводами, ротами и думать не об отдельном человеке, а о массе. И это не только целесообразно, но и справедливо, потому что ты сам подставляешь свой лоб под удар,— если ты не думаешь о себе, то имеешь право не думать и о других. Какое тебе дело, что одного застрелили, другого ограбили, а третью изнасиловали? Надо думать о своем классе, а люди найдутся всегда».

Так считает герой Кина Матвеев, целиком погруженный в эти мысли. Но точно ли так думает сам Виктор Кин? Вы чувствуете, что в тексте Кина действуют два психологических принципа, что текст эмоционально раздвоен, что в нем все время взаимодействуют разные начала: матвеевское и киновское, так что ясно: Кин знает что-то, чего еще не знает Матвеев, и к безотчетной самоотверженности Матвеева надо прибавить по меньшей мере всю озорную неожиданность другого его героя, Безайса, чтобы получить нечто, напоминающее сложную и противоречивую писательскую натуру Кина. Кин многослоен, парадоксален, ироничен.

Островский — монолитен, прост, серьезен. Он видит мир иначе и пишет о нем иными словами. Он говорит: у человека ничего не остается, если у него отнять идею. Для Островского (и это его абсолютно неповторимая черта как писателя) преданность идее есть качество, увиденное *только изнутри,* оно есть знак цельности, не знающей и не желающей знать никаких иных вариантов. Здесь не остается ни кусочка души, не отданной идее безраздельно,— с такой точки зрения в убежденности открывается уже не тонкая механика, а бытийная монолитность. У Кина такой монолитности нет. Герой Кина от скуки раскачивает головой лампу, он убивает время, томится от

размеренного маятника часов, в нем, Матвееве, все еще бродят неприкаянные силы, как в Безайсе — неприкаянный смех. Здесь есть какой-то невобранный остаток. Не потому ли и убивает себя герой Кина, что живая логика обыкновенного существа вдруг оказалась в нем безнадзорной, когда ранение нарушило деловой союз этого существа с идеей? Герой Кина убивает себя ради идеи, герой Островского отказывается от самоубийства, потому что он и идея — одно, потому что жизнь его есть жизнь в идее, и ему нечего приносить себя в жертву, потому что здесь нет «остатка», которым надо было бы жертвовать.

Само писательское зрение Островского исключало раздвоенность. Он не увидел бы, как герой раскачивает лампу головой просто так, от нечего делать, оттого, что надо куда-то деть себя. Островский просто не разглядел бы этого, потому что это дикость,— он дал бы, наверное, общий контур, он сказал бы: «На этот раз победило примитивное, звериное» или «Митяй!.. Ты дичаешь?» Корчагин был весь в духовности, всецело и безостаточно. Он не знал других измерений. Другие измерения были просто дичь.

Что же такое повесть В. Кина? Это блестящая литература, испытывающая воздействие нового материала; она и ищет меру, ищет житейского взаимодействия между силой духа и силой плоти, между силой идеи и вязкостью, инертностью человеческого материала. Отсюда, так сказать, следы реализма старого типа в киновской прозе.

Своеобразие Николая Островского заключается в том, что его повесть рисует тот случай, когда человеческое бытие всецело и целостно вобрано в могучую идею, когда идея и судьба уже неразделимы, когда судьба человека знаменует собой судьбу идеи.

Стоящая в ряду литературы нового типа, неотделимая от социалистического реализма, как метода, давшего наиболее точный художественный эквивалент идеологии коммунизма, пронизанная духом партийности, органически возникающим из самых основ запечатленной здесь судьбы, повесть Николая Островского выделяется даже и в этом ряду особой чистотой духа, совершенной последовательностью, редкостным совпадением судьбы личности и судьбы идеи. Монолитная чистота этого опыта и делает повесть о Корчагине не просто историей жизни и борьбы коммуниста, но своеобразной эмблемой коммунизма, как одного из мощнейших идеологических движений истории. В этом, я думаю, и таится секрет популярности книги

Островского за пределами его страны и его эпохи. Можно представить себе эту популярность на трех ступенях. «Как закалялась сталь» — повесть, с удивительной точностью отразившая свою эпоху, свой исторический момент: революцию, гражданскую войну, энтузиазм социалистического строительства. Здесь источник поразительной популярности книги у ее современников, о чем мы говорили выше. «Как закалялась сталь» — повесть, с удивительной точностью отразившая суть, пафос и корни коммунистической идеи. Здесь источник непреходящей популярности книги в тех широких слоях демократической массы, которые самою логикой борьбы приходят к коммунистической идеологии, будь то пролетарские движения в Европе межвоенных лет, трудовые будни социалистических стран или массовые движения социальных низов в современных слаборазвитых странах,— там, где народные массы логикой вещей приходят к коммунистическим идеям и идеалам, «Как закалялась сталь» становится книгой, формирующей мировосприятие и нравственный облик этих масс. «Как закалялась сталь», наконец,— это повесть, в которой бытие коммунистической идеи и судьба этой идеи художественно осмыслены как философский феномен. И здесь — источник того, что эта повесть навсегда останется в сокровищнице мировой культуры, как духовный опыт уникальной чистоты.

Употребляя здесь слова «философский феномен», я чувствую необходимость предупредить некоторое академическое недоумение, которое может возникнуть у читателей. Дело в том, что мы привыкли понимать философию и философствование только как специальное научное занятие, требующее специальной, не всем понятной терминологии. В этом смысле, конечно, «Как закалялась сталь» не содержит в себе ничего академически-философского. Я, однако, склонен применять слово «философия» в более широком смысле и опираться здесь не столько на академические традиции немецкой классики, сколько на традиции русской публицистики, для которой философский план бытия был всегда конкретен, жизнен и общезначим. Так вот, судьба Павла Корчагина содержит замечательный философский итог, смысл, урок. Это не традиционная победа духа над низкой плотью (как можно истолковать Корчагина, если сравнивать его с... Мартином Иденом, абстрагируясь от *содержания* идей, от *существа* духа, побеждающего плоть). Здесь нет никакой борьбы с плотью.

Здесь другая философская драма: драма человеческого духа, бросившего дерзкий вызов самой смерти. Корчагинская духовная судьба неотделима от веры в беспредельность человеческих сил, лежащей в основе коммунизма, она есть испытание этих сил. Самоубийство Корчагина в этой системе координат ничего не решило бы, более того — самоубийство было бы равносильно духовной капитуляции. Нет, этическая и философская тема корчагинской судьбы требовала другого: любым способом продолжить борьбу, для которой создан, борьбу, которая и была для него «самым дорогим», была для него средоточием смысла. Чтобы до конца исчерпать свою судьбу, Корчагин должен был пройти через последний акт трагедии, не имевший ничего общего с «бумажным героизмом» самоубийц: самоубийцы действовали по правилам старой игры — Корчагин был знамение нового века.

Вдумаемся теперь в этот последний акт трагедии.

Островский шутил: «В первый период я был здоров, во второй период действительно тяжело болен, а в третий — тоже болен, пожалуй, но с точки зрения разбирающихся в медицине».

Третий период — это развязка, завершение судьбы, ее окончательное выявление смысла.

В судьбе его содержалась великая и завершенная драма; жизнь шла под знаком служения высшей цели; такая жизнь предполагала жажду вечности дела, которому служишь, жажду увековечения свершенных дел, жажду скрижалей истории,— это было в истоке. Сначала в своем новом, поверженном, немыслимом состоянии он просто искал оружие. Он схватился за перо, как за новую саблю: буду рубать другой саблей,— решил он. Потом стала ясной органическая необходимость воплощения прожитого в написанное, в вечное. «Милый Петя!.. Я всеми силами стараюсь найти какое-либо моральное питание, чтобы чертовски нищую жизнь хоть немного наполнить содержанием, ибо иначе, ты меня поймешь, Петя, нельзя оправдать саму жизнь...» И тому же П. Новикову, через два года, в 1930-м: «У меня есть план, имеющий целью наполнить жизнь содержанием, необходимым для оправдания самой жизни. План этот очень трудный и сложный... Кратко: это касается меня, литературы, издательства «Молодая гвардия»...»

Борьба возобновилась. В этой борьбе Корчагин еще раз победил себя: свой недуг, свою неопытность, свою старую

робость перед таинством книгописания. И тогда улыбка счастья осветила его лицо. «Победа!» — таким мотивом кончается «Как закалялась сталь». Это была не просто победа начинающего литератора. Больше, неизмеримо больше! Е. П. Пешкова вспоминает реакцию А. М. Горького на повесть о Корчагине. Неизвестно, прочел ли Горький «Как закалялась сталь», но известно, как он отреагировал на самый факт появления повести. От патриарха литературы все ждали профессионального литературно-критического разбора достоинств и недостатков молодого автора. Но Горький сразу перешел на другой словарь. «Какое торжество духа над телом!» — воскликнул он. Автор «Жизни Клима Самгина» хорошо чувствовал двадцатый век — век мощных духовных движений, переворачивающих старую жизнь человечества.

Горький не увидел финала этой судьбы. Финал не был написан — он был прожит Островским [1]. Самая смерть его стала необходимым завершением, последней главой повести, последней точкой в судьбе его героя. Смерти Островский не боялся, он был с ней на «ты». Он как-то и не думал о ней, как о смерти. Он разговаривал о ней с докторами вполне деловито: «Я сознаю свое состояние, я твердо знаю, что я вас больше ничем не порадую... А жаль!» Он *жалел,* что умрет, но — не боялся. Он даже вел репортаж, от которого, наверное, у докторов перехватывало дыхание. «Не волнуйся, это еще не то, о чем все думают...» Потом: «Дело гиблое...» Потом: «Держится ли Мадрид?.. Молодцы ребята!.. А меня, кажется, громят...» Тело его умирало окончательно, а в мыслях он продолжал жить, в мыслях он был далеко, в республиканской Испании: он говорил речь на площади осажденного Мадрида, он организовал наступление, он разрабатывал до мельчайших подробностей тайный захват франкистского дредноута... революцию в Китае...

Почувствовав конец, он подозвал жену:

— То, что я скажу тебе сейчас, вероятно, будет моей последней связной речью,— произнес он.— Жизнь я прожил неплохо... Все брал сам, в руки ничего не давалось легко, но я боролся, и, ты сама знаешь, побежденным не был... Учебы не бросай. Без нее не сможешь расти. Помни о наших матерях; старушки наши всю жизнь в заботах о нас провели... Мы им столько должны!.. А отдать ничего не успели. Береги их...

---

[1] И записан впоследствии С. Трегубом.

И потерял сознание. Очнувшись, спросил:

— Я стонал?

— Нет.

— Видишь! — сказал торжествующе.— Смерть ко мне подошла вплотную, но я ей не поддаюсь. Смерть не страшна мне!

И снова потерял сознание, и, очнувшись, опять спросил:

— Я стонал?

— Нет.

— Это хорошо. Значит, смерть не может меня пересилить.

Последним усилием угасающей воли он пожалел:

— Я в таком большом долгу перед молодежью...

Он умер 22 декабря 1936 года тридцати двух лет от роду.

Его судьба была словно очищена от случайностей. Она удивительно точно выявила свой смысл, удивительно ясно воплотилась. Его судьба содержала в себе великий исторический урок, и он знал это.

Прожитой им жизни суждено было прогреметь на весь мир. Нужно было только записать ее. Записать так, как она была прожита: вихрем, скачками, стальной вибрирующей прозой.

От боли он ломал карандаши и разбрасывал по полу листы с каракулями. Утром их подбирали. Ближним чутьем он ждал трудностей: он опасался редакторов, опасался издателей, опасался литературных критиков.

Дальним чутьем он знал другое: мир должен получить такую книгу. Он писал — на дрянной бумаге, писал по ночам, водя слабеющей рукой по самодельному транспаранту.

Эта нить уже не могла оборваться.

Он это понял. И тогда улыбка осветила его лицо.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Лев Александрович
Аннинский

«КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ»
НИКОЛАЯ ОСТРОВСКОГО

Редактор *И. Михайлова*
Художественный редактор *Г. Масляненко*
Технический редактор *С. Журбицкая*
Корректор *Г. Киселева*

Сдано в набор 26/V—1971 г. Подписано
в печать 30/IX—1971 г. А04164. Бумага № 2,
84×108$^{1}/_{32}$. 3,0 печ. л., 5,04 усл. печ. л.,
5,35 уч.-изд. л. Тираж 50 000. Заказ 212.
Цена 22 коп.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Набрано в ордена Трудового Красного
Знамени Первой Образцовой типографии
имени А. А. Жданова Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров
СССР Москва, М-54, Валовая, 28

Отпечатано в Тульской типографии
Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР
г. Тула, проспект имени В. И. Ленина, 109

«МАССОВАЯ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ БИБЛИОТЕКА»

Вышли из печати:

В. Бахмутский, «Отец Горио» О. Бальзака

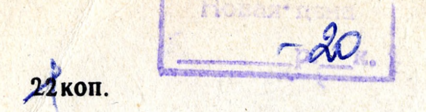
Н. Гей, Пафос социалистического реализма

Е. Краснощекова, «Обломов» И. А. Гончарова

М. Мендельсон, «Американская трагедия» Т. Драйзера

С. Наровчатов, Лирика Лермонтова

В. Пискунов, Советская Лениниана



22 коп.

ИХЛ